

مكتبة الأسرة  
٢٠٠٣

د. جابر عصفور

# فى محبة الأدب



لوحة للفنان مصطفى سبيحان

الفكرية



الأعمال



في محبة الأدب



# في محبة الأدب

د. جابر عصفور



**مهرجان القراءة للجميع ٢٠٠٣**

**مكتبة الأسرة**

**برعاية السيدة سوزان مبارك**

**(سلسلة الأعمال الفكرية)**

**إشراف: مصطفى غنאים**

**الجهات المشاركة :**

جمعية الرعاية المتكاملة المركزية

وزارة الثقافة

وزارة الإعلام

وزارة التربية والتعليم

وزارة التنمية المحلية

وزارة الشباب

التنفيذ : هيئة الكتاب

في محبة الأدب

د. جابر عصفور

تصميم الغلاف

والإشراف الفني:

للفنان : محمود الهندي

الإخراج الفني والتنفيذ:

صبرى عبدالواحد

الإشراف الطباعي:

محمود عبدالمجيد

المشرف العام :

د. سمير سرحان

---

## على سبيل التقديم:

لا سبيل أمامنا للتقدم والرقى وملاحقة العصر  
إلاّ بالمزيد من المعرفة الإنسانية.. نور يهدينا إلى الطريق  
الصحيح، ولأن مكتبة الأسرة أصبحت أهم زهور حدائق  
المعرفة نتنسم عطرها ربيعاً للثقافة المصرية الأصيلة..  
فإننا قطعنا على أنفسنا عهداً ووعداً ليس لنا إلا الوفاء به  
لتثمر شجرة المعرفة عطاءً للأسرة المصرية.

د. سمير سرحان

---





## مفتتح

ظلت وقتا غير قليل من حياتي الأكاديمية نافرا من الكتابة للصحافة الأدبية والثقافية، خصوصا اليومي والأسبوعي منها، متصورا أن الإسهام الحقيقي للأستاذ الجامعي هو الأبحاث المعمقة التي لا تصلح لفتها للجرائد اليومية والمجلات الأسبوعية، والكتب الأصلية التي تحتاج إلى سنوات من التفرغ الكامل للاستقصاء والاستنباط والتدقيق والتنقيح والمراجعة التي لا تفلت شيئا. وكنت أضع الترجمة إلى جانب البحوث الأصلية، إدراكا مني للدور الذي تقوم به الترجمة الجادة في فتح آفاق وأعدة في المجالات البحثية للعلوم الإنسانية والاجتماعية، ووعيا بقيمة الإنجاز الذي اقترنت به أسماء من طراز سليمان البستاني مترجم «إلياذة» هوميروس، وحسن عثمان مترجم «الكوميديا الإلهية» لدانتي، ومحمد مصطفى بدوي مترجم «مبادئ النقد الأدبي» لريتشاردز، وإحسان عباس مترجم «موبى ديك» لهرمان ملقي، وإبراهيم شتا مترجم «مثنوى» لجلال الدين الرومي. وما أكثر ما كنت أقول لنفسى إن هذه الإنجازات وحدها هي التي تبقى للأستاذ الجامعي في حساب العلم أو ميزانه الذي لا يحفل إلا بالإسهامات الكبيرة والجليلة.

ولا أزال أعتقد أن حضور الأستاذ الجامعى الحقيقى لا معنى له من غير الإبداع الدائم الذى يتجسّد فى بحوثه المعمّقة وكتبه الكاشفة وترجماته المؤصّلة، بل لا أزال أرى أن علامة الأستاذية الجامعية هى فى درجة الابتكار المقرون بالاستمرار الذى يتواصل به الجهد الخلاق للأستاذ الجامعى الذى أصبح أندر من الكبريت الأحمر فى هذا الزمان الذى اختلطت فيه الأشياء، وتنازلت فيه الجامعات عن الكثير من قيمها الفاعلة ومبادئها الدافعة. ولولا ما بقى من جيوب للمقاومة العلمية المتناثرة فى الجامعات العربية من المحيط إلى الخليج، والنماذج الاستثنائية من الأساتذة الذين يصونون للعلم حقوقه، تَبَارَتْ سوق العلوم الأصيلة نهائياً، واختفى المعنى والمغزى عن الجهود الجامعية التى لا تزال تواصل العمل ضد التيار المتزايد من جهالة الجهلاء وفهاة الأفهاء.

ويبدو أن توترى الباكر فى الحرص على القيم الجامعية، والخوف على نفسى من الابتعاد عنها، أسهم إسهاماً كبيراً فى نفورى من كتابة المقالات السريعة فى الجرائد والمجلات، وتصورها بوصفها نوعاً من التسالى (أو قزقة اللب) التى لا تقدّم نفعا بالمعنى الأكاديمى الضيق والحدّى. ولكن نضج الوعى الذى تكسبه الممارسة مرونة وانفتاحاً وإدراكاً للسياقات المعقدة المتصارعة التى تنطوى عليها الحياة الثقافية جعلنى أراجع نفسى

فى ما ظلت مؤمنا به لوقت طويل، وأدرك شيئاً فشيئاً أن الأستاذية الحقيقية يمكن أن تظل قائمة حتى فى كتابة صفحة واحدة تنشرها صحيفة يومية، أو مقال قصير تنشره مجلة أسبوعية، فالقيمة العلمية لا معيار كمياً لها، ولا تقاس بالكتاب وحده رغم أهميته. ولم يكن فيما انتهيت إليه تنازل عن المبادئ الجامعية التى انطويت عليها منذ صباى الباكر، وإنما إضافة إلى التصورات التى أمنت بها، وتوسيع لها بما يؤكد تعدد أشكال الأداء الأكاديمى الذى يجمع بين الكتاب والبحث والمقال، شريطة أن يظل المقال فى المدار الذى يؤرق الباحث الأكاديمى، ويدفعه إلى أن يشرك غيره من الجمهور الأوسع فى الاهتمام بقضاياها.

وقد أكسبنى المزيد من المرونة العقلية عملى فى مجلة «فصول» التى كانت أولى الدوريات العربية المتخصصة فى النقد الأدبى، فاكتمت - عملياً، فوق ما كان عندى نظرياً - عادة احترام الاختلاف، وتقدير الأبحاث التى وافقت على نشرها، حتى لو لم أكن أومن بسلامة توجهها النقدى، أو منطلق حجاجها الفكرى، كما اكتمت وعياً متزايداً بأهمية المتابعة الحيوية للمشاهد المتدافعة فى الواقع الأدبى، وتعلمت تقدير نوعين من الكتابة. كتابة الأبحاث التى تتأى إزاء موضوعها، باذلة جهدها فى الاستقصاء والتحليل والاستنباط، وكتابة المتابعات التى تلاحق الجديد فى تدافعه، كاشفة على سبيل الإجمال عن أبرز

ملاحه الدالة، تاركة التفصيل والتعميق للبحوث. وأصبحت أوافق الشاعر الكبير صلاح عبد الصبور، حين كان يشرف على الهيئة المصرية العامة للكتاب التي كانت - ولا تزال - تصدر مجلة «فصول»، على أن طرائق كتابة النقد الأدبي لا بد أن تتعدد وتتنوع وتتناغم فى تعددها وتنوعها، وذلك على نحو يجعلها شبيهة بالفرقة الموسيقية التى تتعدد آلاتها، وتتباين نغمات كل منها على حدة، لكنها تتناغم فى النهاية بما يؤكد وحدة اللحن الذى تؤديه واتساقه.

ومن هذا المنطلق كنت أوافق صلاح عبد الصبور على تشبيهاته الحربية التى كان يستخدمها أحيانا لوصف الصحافة الأدبية والثقافية، فقد كان يشبّه مقال المتابعة فى الصحيفة اليومية أو الأسبوعية بطلقات البندقية اليقظة لكل تحرك مهما صغر، ويشبّه المقال النقدى فى المجلة الشهرية بالمدفع الصغير المحمول القادر على الحركة والانتقال فى مدى المتابعة السريعة وحيويتها، ويشبّه الدراسة فى المجلة الفصلية (أو الدورية ربع السنوية) بالمدفعية الثقيلة التى لا غنى عنها لتمهيد الطريق، وتوسيع الأفاق، والوصول إلى الأهداف الاستراتيجية. وكما اقتنعت بأهمية التناغم بين هذه الأسلحة الحربية فى العمل، داخل خطة أو استراتيجية واحدة، اقتنعت بأهمية الدور الذى تقوم به المدفعية الثقيلة التى كانت تنقص الحركة الثقافية فى مجال النقد

الأدبي. ولذلك أصدرنا بفضل صلاح عبدالصبور، وتحت رعايته، مجلة «فصول» التي أحدثت من التأثير والحضور ما دفع العالم العربي كله إلى الاعتراف بأهميتها.

ولم نغفل مقال المتابعة القصير في «فصول» العزيزة، فقد جعلنا «الواقع الأدبي» قسمها الأخير الذي يتناول بالمتابعة الحيوية الأعمال الأدبية فور صدورها، تعريفًا بها وإبرازًا لحضورها الواعد أو غير الواعد. وجمعنا بذلك بين المنهجية الصارمة في البحوث الموثقة التي يتضمنها الملف الأساسي للعدد، تنظيرًا أو تطبيقًا، وكان لكل عدد موضوعه الخاص، والحيوية المتدفقة للمتابعة الآنية في قسم الواقع الأدبي الذي أردنا به رصد حركة الواقع الأدبي في تدافعها المستمر على امتداد العالم العربي.

صحيح أننا ركزنا على الملف الأساسي ببحوثه المعمقة، واهتمنا بالتنظير والتعريف بالنظريات النقدية الجديدة على حساب التطبيق. لكن ذلك كله كان بسبب الشروط التاريخية التي كانت المجلة رداً عليها، وتحدياً لها، في علاقات الواقع الأدبي التي كانت - ولا تزال - لا تولى التنظير الأهمية التي هو جدير بها، وتمضى في تطبيق عشوائى غالب، أقرب إلى نزعة تجريبية (إمبريقية) لا ضابط لها. ومع ذلك كله فلم نغفل جوانب التطبيق الذي تتضح به النظريات الجديدة، والذي يقوم باختبار سلامة

هذه النظريات ومدى فاعليتها في مستويات الممارسة المختلفة. ولم نغفل في الوقت نفسه أهمية المتابعة الآتية لحركة الواقع الأدبي ورصدها، فلم تكن ضد هذه المتابعة قط، وإنما كنا ضد تصورها والاستسلام لها بوصفها، وحدها، النقد الأدبي بكل تنويعاته ومجالاته.

وقد جعلتني تجربة «فصول» أعيد النظر في الدور الذي لعبه المقال الصحفي في كتابات الرواد من أمثال العقاد والمازني وطه حسين ومحمد حسين هيكل وغيرهم، فأغلب كتبهم مقالات نشرت في صحف. وقد جعل العقاد وطه حسين من بعض العناوين الثابتة التي كتب تحتها في هذه الصحيفة أو تلك عناوين بعض كتبهم الشهيرة. ومثال ذلك كتاب «خلاصة اليومية» للعقاد الذي لم يكن - بالقطع - في شهرة «حديث الأربعاء» لطه حسين، سواء بأجزائه المتعددة، أو بالزوابع التي أثارته مقالاته. وقد لا يعرف الكثيرون أن طه حسين كان يكتب مقالين كل أسبوع في جريدة «السياسة». الأول بعنوان «حديث الأحد» وكان مخصصا لعرض الأعمال الإبداعية - وبخاصة المسرحية - في الأدب الغربي بوجه عام، والفرنسي بوجه خاص. أما «حديث الأربعاء» فكان مخصصا لدراسة الشعر العربي عبر عصوره، ابتداء من العصر الجاهلي وانتهاء بالعصر الحديث. وقد استلهم طه حسين عنواني «حديث الأحد» و«حديث الأربعاء» من الناقد الفرنسي

الشهير سانت بيث الذي اعتاد أن يطلق عنوان «أحاديث الإثنين» على مقالاته التي تحولت إلى مجلدات تحمل العنوان نفسه.

ومن المؤكد أن هذا النوع من النقد الأدبي الذي أخذ شكل المقال الصحفي قد أدى وظائف متعددة في كتابات الرواد، فهو قد أسهم في التعريف بالأفكار الجديدة وإشاعتها بين الجمهور، وواجه الهجوم الذي انصب على هذه الأفكار من التيارات الجامدة، وردَّ هجومها على نحرها، وأبرز تهافت القديم في مواجهة الجديد الصاعد. ولذلك كان هذا النوع من المقالات أداة ثرية ومجالاً غنياً للمعارك الأدبية والثقافية التي احتدمت بين القدماء والمحدثين من ناحية، والمحدثين والمحدثين من ناحية موازية، الأمر الذي جعله يسهم إسهاماً قوياً في إشاعة مناخ من الحيوية الخصبة في الحياة الثقافية، ويكون له أعمق الأثر في تعليم الأجيال الجديدة طرائق الحوار والجدل المستخدمة في معارك الرواد التي حركت المياه الساكنة، وأزالت ركودها. وأخيراً وليس آخراً، قام هذا النوع من المقال النقدي أو الثقافي بالتقريب بين قضايا الطليعة وهموم الجماهير القارئة، وأزاح ما أطلق عليه البعض «البرج العاجي» الذي اقترب بمعاني العزلة والتعالى على الجماهير، وذلك بهدف جعل موضوعات الثقافة في مجالاتها المختلفة، مهما دقت أو تعقدت أو تجاسرت، زائداً متاحاً لجماهير القراء التي حلم طه حسين من أجلها بأن تكون الثقافة كالماء والهواء، حقاً لكل مواطن.

وقد دفعنى هذا الإدراك الجديد إلى مجاوزة المعنى الضيق للأكاديمية إلى المعنى الأوسع، وذلك فى سياق من المتغيرات الثقافية القومية التى شهدت أشكالا خطيرة من الردة التى هددت بالدمار كل ما ورثناه من إنجازات نفخر بها فى تاريخنا الثقافى المجيد، ولذلك كان لابد من دخول معركة الدفاع عن ثقافة الاستنارة، وخوض تجربة الكتابة للصحافة. ولم يكن من المعقول أن أنقوع فى قضايا التأصيل النظرى لأحدث النظريات، متانيا غاية التأنى إزاء أدق تفاصيل عناصرها التكوينية، معالجا إمكاناتها العريضة التى كان أغلبها بعيدا عنا كل البعد فى ذلك الوقت، والواقع الثقافى يشتمل بفتنة الردة على النزعات العقلانية، والتوجهات العلمية، وتقضى على أمنه رصاصات ومتفجرات الإرهاب التى انطلقت لتحصد الأرواح البريئة، وتقمع العقول المتطلعة إلى التجاوز، فى أفق الابتداع لا الاتباع.

وقد ظهرت البدايات الحاسمة لهذا التوجه الجديد فى مجلة «إبداع» القاهرية، خلال السنوات الأولى من التسعينيات، مع تولى أحمد هجازى رئاسة تحرير المجلة. ولم يكن من المصادفة أن يحدث ذلك فى سياق من تغيرات جذرية أسهمت فى تعديل حركة النقد الأدبى العالمى الذى نتأثر به، ونتفاعل مع تياراته، فقد انحسر التيار البنىوى الشكلى، وأفسح الطريق



لنظريات «الخطاب» الجديدة، جنباً إلى جنب نظرية التفكير التي لا يزال من أهدافها تقويض الثوابت الجامدة، ونقض مركزية العلة الواحدة، المطلقة في معنى التفسير أو الحضور. ولم ينفصل عن ذلك «خطاب ما بعد الاستعمار» الذي صاغه بالدرجة الأولى، وعلى سبيل التغليب لا الحصر، أبناء العالم الثالث الذين تعلموا في العالم الأول، وعملوا في جامعاته، ووضعوا موضع المسألة الجذرية نظرياته المهيمنة ودعاواه السائدة وسياساته المتسلطة وإيديولوجياته المخيلة. وقد انبثق «النقد الثقافي» في هذا الأفق الواعد، مستبدلاً بالبنية الأدبية أو الفنية المنغلقة على نفسها، في حالات الإبداع المتباينة الأشكال والأنواع، البنية المفتوحة على ثقافاتنا، المتفاعلة معها، والمستجيبة لها استجابة المساطة، أو النقص، أو الرفض، أو التمثيل، أو الاستيعاب، أو التخيل بالسلامة.

وتجاوب الخاص المتصل بالحرفة النقدية مع العام المتصل بالهم الوطني القومي في الاتكاء على المقال، والاعتماد عليه وسيلة لإشاعة مبادئ الاستنارة من ناحية، والتذكير بميراثها المجيد من ناحية ثانية، والانطلاق من حيث انتهت إلى أفق أكثر وعداً من ناحية ثالثة، وتعرية دعوات الإظلام والتخلف من ناحية أخيرة. ولذلك تحولت الكتابة النقدية المحدودة إلى كتابة ثقافية غير محدودة بالهموم الأدبية وحدها، ومن ثم إنطاق المسكوت عنه من

هموم العوائق والمشكلات السياسية والاجتماعية والاقتصادية، مقرونة بكل ما ينجم عنها ويؤدى إليها، ويدعمها ويتدعم بها من جمود فكرى وتطرف دينى وثبات اجتماعى وتراجع إبداعى.

هكذا، اتسع أفق الكتابة عن هموم الثقافة وأوجاعها، ولكن فى الدائرة التى تبدأ من النقد الأدبى وتنتهى إليه مهما تباعدت عنه، ففى الأصل كان النقد الأدبى، وكان الإيمان بمهمته الاجتماعية وأدواره الثقافية، وهو إيمان ازداد إلحاحا على الوعى مع تحولات الواقع الخطرة، ومع متغيرات تيارات النقد العالمية، خصوصا بعد أن غزت النظرية الثقافية النقد الأدبى، وتحول النقد الأدبى نفسه إلى نقد ثقافى، ولم يعد ممكنا للنقد الأدبى أن ينفلق على بنية أدبية أو فكرية، مهما كانت الدوافع المنهجية، بعيدا عن تيارات الحياة المتدافعة والمتصارعة حول الناقد، وفى داخل الناقد، فكريا وسياسيا وثقافيا.

وبعد مقالات «إبداع» التنويرية كما شاء البعض تسميتها، كانت كتابتى الأسبوعية فى جريدة «الحياة» ابتداء من شهر مايو ١٩٩٢ إلى اليوم، تجسيدا للوعى النقدي، أو الوعى الثقافى الذى انتهيت إليه، كما كانت كتابتى الأسبوعية فى جريدة «البيان» الإماراتية على امتداد أربع سنوات، ما بين عامى ١٩٩٨-٢٠٠٢، فضلا عن مقالات مجلة «العربى» الكويتية، وأخيرا «الأهرام» المصرية، تجسيدا للوعى نفسه، ومحاولة للوصول بقضايا الثقافة

بعمامة، والأدب بخاصة، إلى أوسع دائرة من القراء، تحقيقاً لمبادئ الاستنارة التي كان لابد من إعادة تأكيدها والإضافة إليها بما يتناسب ومتغيرات القرية الكونية التي أصبحنا نعيش فيها. ولا تزال هذه الكتابات محاولة مستمرة للجمع بين الثقافي والأدبي من منظور العقل الذي لا يتردد في مساهمة موضوعاته، مهما كانت، ويسعى إلى المعرفة المجدة أينما وجدت، ويحترم حق الاختلاف الإبداعي والفكري ما ظل المختلف منطوياً على احترام المفاهيم له، ويعمل من أجل ثقافة الابتداع التي هي الأصل في ثقافة التقدم، أيما كان المسمى السياسي أو الفكري للنظام الذي يحقق هذا التقدم، ولا يتوقف عن تجسيد إمكاناته التي لا نهاية لها أو حد.

ولا أحسب أن هذه الكتابات سعت، يوماً، إلى نسبة صاحبها إلى مجال معرفي غير مجالات النقد الأدبي الذي هو نقطة البداية والنهاية. وحتى عندما استغرقت هذه الكتابات في قضايا غير أدبية، سياسية أو فكرية أو اجتماعية أو دينية، وذلك في مدى الهموم التي اقترنت بالدفاع عن قضايا الاستنارة، وتأكيد الحضور الواعد لمبادئها المتجددة، فإن هذا الاستغراق كان من منظور الناقد الأدبي، خصوصاً حين يتزايد إدراك هذا الناقد أنه لا معنى لعمله الأدبي إلا باشتباكه مع تحديات زمنه بوعوده ووعوده، وأنه لا نقد أدبي على سبيل الحقيقة إلا من

منظور رؤية جذرية للحياة، تهدف إلى تطوير الواقع الذي يسمى الأدب نفسه إلى تغييره نحو الأفضل والأكمل والأجمل. ولذلك فإن كل ابتعاد عن الأدب إلى مجال غيره - في هذه الكتابات - هو اقتراب من الأدب، على طريقة «أجافيكم لأعرفكم»، أو «سأطلب بُعد الدار عنكم لتقربوا»، فنقد الأدب هو الغاية التي تتجلى في العديد من تنويعات كتابة المقال التي تبدأ وتنتهى في محبة الأدب.

**جابر عصفور**

اللقى في ٢٠/٨/٢٠٠٣

القسم الأول:

**حوارات**



## حوار حول الرداءة

قال لي صاحبي وهو يشاكسني: ما هذه البدعة التي تباغتنا بها، كعادتك معنا، وتزعم أن في الكتابة عن رداءة التأليف فائدة لا تقل - إن لم تزد - عن الكتابة حول جودة التأليف؟! هل هذه بدعة جديدة من بدع نقدكم المحدث؟!

قلت لصديقي المشاكس: أولاً هذه ليست بدعة من بدع نقدنا المحدث الذي أرجو أن لا تستخفّ به. ودليلي اليسير على ذلك عقلي ونقلي. قال صاحبي نافذ الصبر: وكيف؟ قلت: أما الدليل العقلي فهو أن الجيد لا يمكن معرفته إلا بمعرفة الرديء، فبعضها تتميز الأشياء، والحسن يبرز حسنه الضد. ولولا أن أستفزك لحدثك عن مذهب فردناند دي سوسير في فهم اللغة، وكيف أن اللغة خلافية دائماً، وأننا لا نتعرف شيئاً إلا باختلافه عن غيره، ودليل ذلك أننا نتوقف عند إشارة المرور الخضراء لبعض علمنا أنها ليست حمراء، والعكس صحيح. وهذا أمر يتصل بتفاصيل التفاعل بين علاقات الغياب والحضور في اللغة والحياة على السواء.

---

\* جريدة «البيان» الإماراتية، ١٢/١/١٩٩٩.

صاح صاحبي منفعلًا: كفاك حديثًا عن دى سوسير، ألم يكفك ما فعله تلامذته بأخ لنا من قبل. وأخبرنى على الفور بالدليل النقلى. قلت: إذا كنت تريد دليلًا نقليًا محدثًا فدونك دى سوسير، أما إذا شئت ما لا يعد محدثًا هذه الأيام فأليك الناقد البريطانى آى. إيه. ريتشاردز صاحب كتاب «مبادئ النقد الأدبى» الذى صدر سنة ١٩٢٤، وترجمه سنة ١٩٦٣ ترجمة نموذجية أستاذنا الدكتور محمد مصطفى بدوى متعه الله بالصحة والعافية، فقد بلغنى أنه متوكل إلى درجة منعته من الحضور إلى المؤتمر الأخير فى القاهرة وإفادة الناس بعلمه الغزير. قال صاحبي: وأنا مثلك أدعو لأستاذنا الذى أفدنا منه جميعا بالصحة والسلامة، فهو لأيزال نموذجا يحتذى لأساتذة الأدب الإنجليزى الذين يحسنون من علم الأدب العربى وزن ما يحسنونه من علم بالأدب الإنجليزى، ولا زلت أذكر زيارتى له فى منزله بالقرية الريفية الصغيرة بالقرب من أكسفورد، حيث جلسنا فى حديقة بيته العتيق، تحت شجرة معمرة، وظلت زوجه الرائعة تحدثنا عن تاريخ الشجرة والبيت حديثًا سرعان ما تشعب إلى الأدب الإنجليزى المعاصر، وإلى شعر فيليب لاركن الذى كان محمد بدوى على وشك الفراغ من ترجمته التى نشرتموها فى المجلس الأعلى للثقافة. ولكنك دفعتنى إلى الاستطراء مثلك. قل لى: ماذا يقول ريتشاردز فى «مبادئ النقد الأدبى» عن الرداءة؟



قلت: خصص أي. إيه. ريتشاردز الفصل الخامس والعشرين من كتابه عن الشعر الرديء، وجعل من كلمتي «الشعر الرديء» عنواناً لهذا الفصل الذي اعتبره واحداً من أهم الفصول في كتب النقد الحديث التي تعلمت منها. وأصدقك القول أنني لم أفكر في أهمية دراسة موضوع الرداءة إلا بعد أن قرأت ذلك الفصل، لأنني تعلمت منه أن دراسة الرداءة أصعب من دراسة الجودة، على الأقل لأننا تعودنا التفكير في الجودة والبحث عن تحليل لها. وأذكر أنني قرأت ذلك الكتاب بعد صدوره مباشرة، وكنت طالبا في السنة الثانية في قسم اللغة العربية. وكان الدكتور محمد مصطفى بدوي أيامها أستاذاً بكلية الآداب - جامعة الإسكندرية، قبل أن يفادها مضطراً، ويستقر به المطاف أستاذاً في كلية من كليات جامعة أكسفورد العريقة. وقد دفعته ترجمة بدوي الجميلة لكتاب "مبادئ النقد" إلى متابعة ما ترجمه بعد ذلك، أو في أثناء ذلك، وبالأخص ترجمته للكتيب الصغير الذي أصدره أي. إيه. ريتشاردز سنة ١٩٢٦ بعد غامين فحسب من صدور كتابه عن "مبادئ النقد الأدبي" ليستكمل - في الكتيب الصغير - النقاش حول ما يمكن أن نسميه "الحقيقة الشعرية" من حيث علاقتها بحقائق العلم وعباراته الإشارية، أو قضاياها التي لابد أن تكون صادقة لا كاذبة، مقابل العبارات الشعرية التي هي قضايا زائفة pseudo Statements . ويبدو أن اهتمام

بدوى بأفكار ريتشاردز الذى كان واحدا من أعظم نقاد العصر، فى ذلك الزمان، هو ما دفع به إلى ترجمة كتاب هاملتون "الشعر والتأمل" ونشره فى التاريخ نفسه الذى نشر فيه ترجمته عن "مبادئ النقد الأدبى". وكان صدور هذين الكتابين المتعارضين حدثا دالا على الموقف النقدى الرحب لـ محمد مصطفى بدوى الناقد على نحو يصعب نسيانه.

وهنا، كان صبر صاحبي قد نفذ، فصرخ بى قائلا: أنت لا تكف عن عادتك فى الاستطراد، ويبدو أن حبك غير العادى للتراث العربى هو المسؤول عن ذلك، وإعجابك الكبير بالجاحظ هو ما يدفع بك إلى تقليده فى الانتقال من شىء إلى شىء دفعا للملل. لكننى قد تملكت من الاستطراد، فأنت نسيت ما كنت تتوى أن تحدثنى عنه من كلام ريتشاردز عن الرداءة، أم أنك قد نسيت كلامه. قلت: لا يا سيدى، لم أنس. ولكن تلقائية الحديث تدفع إلى الاستطراد. ولعلنى أتدفق على هذا النحو لأنى خارج من محاضرة النقد الأدبى الحديث، وكنت أحدث طلابى عن أفكار ريتشاردز وعلاقتها بما يسمى "النقد الجديد" فدفعنى الكلام إلى محمد مصطفى بدوى الذى راجعت ترجماته بالأمس استعدادا للمحاضرة، فأنت تعرفنى لا أحاضر إلا بعد أن...

ولم يتركنى صاحبي أكمل الجملة وصاح بى مبتسما: كف يا رجل وعد إلى ريتشاردز. قلت: معذرة يا صديقى، سأفعل ذلك

على الفور، ودعنى أستعين بترجمة بدوى التى أحملها معى لأنى كنت أستخدمها فى الدرس، ودعنى أقرأ لك مفتتح الفصل الخامس والعشرين الذى يقول فيه ريتشاردز. "إن موضوع الرداءة فى الشعر لم يلق من الدراسة النظرية ما هو جدير به، ويرجع ذلك إلى حد ما إلى صعوبة التفكير فيه، إذ تختلط الأمور فى أذهاننا فى حالة الفن الردىء أكثر منها فى حالة الفن الجيد ما لم نميز بعناية بين نواحى التوصيل ونواحى القيمة، حتى حينما تكون هذه النواحى مرتبطة معا. فقد يكون الفن رديئاً أحيانا لأن التوصيل فيه ردىء، أى لأن الأداة فيه عاطلة، وأحيانا أخرى يكون الفن رديئاً لأن التجربة التى يسعى إلى توصيلها عديمة القيمة. وفى بعض الأحيان يكون رديئاً لهذين السببين معا. وربما كان من الأفضل أن نقصر اسم الفن الردىء على تلك الحالات التى لا يتم فيها التوصيل الحق بدرجة كبيرة، والتى يكون فيها الموضوع الموصل عديم القيمة، وأن نسمى الحالات الأخرى فنا ناقصا. ولكن النقاد لا ينحون عادة هذا المنحى فى كتاباتهم، وإنما هم يطلقون عادة اسم الفن الردىء على كل عمل فنى من شأنه أن يثير فى نفوسهم تجربة مكدره بغض النظر عما إذا كانت هذه التجربة تشبه التجربة التى ولدت هذا العمل".

ظل صاحبي منصتا يتأمل فى معانى جمل ريتشاردز، وأنا أقرأها عليه بلغة محمد مصطفى بدوى الرائقة، وكنا واقفين تحت شجرة ظليلة، فى مواجهة تمثال يرمز إلى جامعة القاهرة،

على قاعدته رموز كلياتها المختلفة. وبعد هداة تأمل عميق، لم أقطعها بالكلام، تنهّد صاحبي، وقال: هذه أفكار لا تزال صالحة إلى اليوم، ولعلنا أحوج إليها اليوم مما كان عليه الحال في العشرينيات عندما أصدر ريتشاردز كتابه، أو الستينيات عندما أصدر محمد بدوي ترجمته التي راجعها أستاذنا لويس عوض. قلت لصاحبي: معك حق. وأول ما يشدني إلى كلام ريتشاردز هو إبرازه صعوبة التفكير في الردأة على هذا النحو، وهو إبراز يمكن أن نضيف إليه أن أجهزة الاستقبال العقلية فينا تعودت على تحليل ما تستجيب إليه بالإيجاب، وترفض رفضاً تلقائياً ما يقع في دائرة السلب، مطرحة إياه لحكمها الفوري عليه، وذلك من غير تحليل متأن لأسباب الردأة، فمن ذا الذي يشغل نفسه بالتوقف عند كتاب رديء ليستبدل الكتابة عنه بالكتابة عن كتاب جيد؟ ومن ذا الذي يتوقف عند قصيدة رديئة كي يحللها تحليلاً مثل ذلك الذي يلحح إليه ريتشاردز؟ ومن الذي يتوقف عند فكرة الردأة نفسها ليحللها تحليلاً فلسفياً؟ وأعتقد أن أهمية كلام ريتشاردز أنه ينقض التراتب المعهود في مقاربات النقاد، ويبرز أهمية ما لم يكن بارزاً، كما لو كان يقوم بعملية أطراح الألفه عن المفاهيم المألوفة بما يضع ألفتها نفسها موضع المسألة. وطبعاً، يمكن أن ننقل كلام ريتشاردز عن الشعر إلى غيره من أنواع الفن وأجناس الأدب.

ولم يختلف معى صاحبي هذه المرة، بل وافقنى قائلا:  
وبالقدر نفسه، يمكن أن ننقل الفكرة إلى الفلسفة التى لم يهتم  
علماء الجمال فيها اهتماما كافيا بدراسة نقيض الجمال، صحيح  
أنهم درسوا القبيح بوصفه الوجه الآخر من الجميل، وكان القبح  
موجودا بمعنى أو آخر فى تحديدهم الجمال، على الأقل بطريقتك  
التراثية فى الإشارة إلى أن الحسن يظهر حسنه الضد. ولكن مع  
ذلك لم يتوقفوا عند القبح فى ذاته ولذاته. ألا ترى أننا نتذكر  
بسهولة بالغة عناوين كتب كثيرة لفلاسفة الفن تحمل عنوان  
"الجمال" أو "الجمالى" أو "الجميل"، ونتحدث عن علم للجمال أو  
الإستطيقا، ولا نتحدث عن مبحث للرداءة أو القبح فى ذاته. وفى  
مقابل ذلك، يصعب - إن لم يكن من المستحيل - أن نتذكر كتابا  
يحمل عنوان "القبح" أو "القبيح" أو "الرداءة" و "الردى" فى أى  
شئ مع أنه ما أكثر القبيح والردى، ناهيك عن الرداءة، حولنا.



## عن القيمة والتوصيل

لحق بي صاحبي قبل أن أغادر مبنى الكلية، وهتف بي قبل أن أصل إلى سيارتي، فتوقفت إلى أن فرغ من تحيته المعهودة، وبدأ عليه أنه لم يكن متعجلاً مثلي، فسأله: هل تريد أن نتريخ قليلاً قبل أن ينصرف كل منا إلى حال سبيله، فظهرت على وجهه الحماسة، وأخذ بيدي مندفعاً تجاه المنطقة الخضراء التي تعودنا التَّجولُ فيها ما بين المحاضرات، ولحسن الحظ، كانت أكثر المحاضرات قد انتهت، وتناقص الزحام بعد أن انصرف أغلب الطلاب، فسرنا إلى حيث تعودنا، وسرعان ما بدأ كلامه الذي استأنف به حوارنا السابق عن الرداءة. وقال لي: هل تعلم أنني ظللت أفكر فيما قرأته لي في الأسبوع الماضي من مفتتح الفصل الذي خصصه الناقد البريطاني ريتشاردز عن الشعر الرديء، وقضيت وقتاً أتأمل تمييزه لأسباب الرداءة، وكيف أن هذه الأسباب قد ترجع إلى التوصيل، حين تكون الأداة عاطلة فلا تؤدي ما يريد الشاعر توصيله إلا بأسوأ ما يكون التوصيل. وقد ترجع إلى ما هو سابق على الأداة، أي إلى التجربة التي يراد توصيلها، والتي يمكن أن تكون سطحية أو ساذجة أو عديمة

---

\* جريدة «البيان» الإماراتية، ١٩٩٩/١/٢٠.

القيمة، وقد ترجع الرداءة إلى السببين معا في اجتماعهما، وليس في انفراد أحدهما بالضرورة.

وتزايدت حماسة صاحبي أثناء كلامه على نحو تدريجي إلى أن اقتربت من ذروتها حين اقترب من تخصصه في مجاله النوعي، فمضى قائلا: وأظن أن الأسباب الثلاثة لرداءة الشعر على هذا النحو الذي وصفه ريتشاردن يمكن أن تتحول إلى إطار مرجعي لتصنيف القيمة المنهجية للبحوث العلمية في المجالات المختلفة للعلوم الإنسانية والاجتماعية، فلابد أنك توافقني على أن الأسباب الثلاثة للرداءة موجودة على نحو مشابه في أغلب البحوث التي نقرأها صباح مساء وأغلب البحوث التي نرفضها في لجان الترقية العلمية.

وأخذتني المفاجأة هذه المرة، إذ لم يسبق لي أن فكرت في أفكار ريتشاردن على هذا النحو خارج مجالها المرتبط بالنقد الأدبي، فبادرت صاحبي قائلا: وكيف ذلك؟ قال: ألا تلاحظ أنني وإياك نتبادل الشكوى من رداءة الكثير من البحوث هذه الأيام، بسبب أن أصحابها إما أنهم لا يعرفون شيئا أصلا، وإما أنهم يعرفون بعض المعلومات، ولكنهم لا يستطيعون أن يحيلوا معرفتهم إلى بناء منهجي متماسك، ودرّب بحث لا تفرغ من قراءته إلا وأنت ساخط عليه بسبب ضعف الأداة المنهجية التي لا تنتهي بالبحث إلى شيء سوى التخليط. ودرّب بحث مؤازر يُسخمك لأنه



ليس فيه شيء ابتداءً، ولا يوصل إليك شيئاً سوى الفهاة التي لا تعنى وجود تجربة بحثية أصلاً. ولا شك أن أسوأ أنواع الأبحاث هو ما يجمع بين القبحين، فيضم إلى غياب التجربة البحثية ضعف الأداة المنهجية وفقرها المدقع. ولا شك أن بحث أخصنا الذى وصفته مستخدماً المثل العربى القديم عن الحشَف وسوء الكيل هو نموذج لأسوأ نوع من البحث، فالحشَف الذى هو أردأ أنواع التمر يساوى الجهالة الشائنة فى هذا البحث، وسوء الكيل ليس سوى الوجه المنهجى الذى انقلب إلى عمليات تدليس على القارئ بما لا يقبله الضمير العلمى.

تطلعت إلى صاحبى متمعنا فى فكرته الجديدة التى وجدتها مغرية بالقبول للوهلة الأولى، فكنت أندفع إلى إعلان موافقتى الفورية على ما يقول، ولكنى تعودت أن أضغ أفكارى موضع المساعة قبل أن أعلنها إلى غيرى، أو حتى قبل أن أوصلها له، إذا استخدمت عبارات ريتشاردز. ولذلك كان من باب أولى أن أضغ فكرة صاحبى موضع المساعة، ومن ثم أرد له بعض ما يدينى به من مشاكسة لا يكف كلانا عن اللجوء إليها فى الحوار، فقلت لصاحبى: رغم تقديري لوجاهة ما تقول إلا أننى أخشى الاندفاع فى تطبيق فكرة ريتشاردز على غير مجالها وتحويلها إلى إطار مرجعى لتحديد القيمة فى البحوث العلمية والإنسانية، فلا تنس أن فكرة ريتشاردز مرتبطة بالنقد الأدبى

بوجه عام وينقد الشعر بوجه خاص، والانتقال بمفهوم ما من مجاله النوعى إلى مجال مغاير تماماً أمر ينطوى على مخاطرة منهجية لأبد من التروى فيها والتمعن فى نتائجها.

ولم يدعى صاحبى أزيد فى الكلام، فسرعان ما أوقفنى قائلاً: لا يا سيدى إن ملامح وجهك أصرح من كلمات لسانك الذى يراوغنى بأهمية المسألة التى لا تكف عن ترديدها على مسامعى كما لو كنا طلابك الذين تلجأ فى تعليمهم إلى التكرار حتى لا ينسوا أو يتكاسلوا. لقد أظهرت ملامح وجهك إعجابك بفكرتى، ورأيت فى التماعه عينيك حماسة لم تقل عن حماسى فى تقديم فكرتى، فلماذا لا تكف عن تزمك المنهجى وتتدفع مثلى إلى الإعجاب بالفكرة، وتشاركنى فى تأمل نتائجها، فنقوم معا بعملية تأصيل لفكرة جديدة بالتأمل والعناية.

قلت لصاحبى محاولاً أن أخفف بعض الشيء من حماسه المتزايدة: معك الكثير من الحق فيما تقول، وأوافقك على أن الفكرة جديدة بالتأمل والعناية. ولكن يا صديقى العزيز إن تأمل الفكرة كالعناية بها يبدأ من وضعها موضع المسألة لاختبار اتساقها المنطقى من ناحية، وفحص قدرتها على الإضافة فى الممارسة العملية من ناحية ثانية. ولذلك أقترح عليك أن نعود إلى ريتشاردز أولاً، ونستوضح دلالة طرفى الثنائية التى يلح عليها،

خصوصا من حيث ما يترتب على الفصل بينهما فى مجال النقد الأدبى..

قاطعنى صاحبى الذى نفذ صبره قائلا: ها أنت تراوغنى مرة أخزى بالعودة إلى تخصصك البحثى الذى لا أعرف فيه كثيرا، وأنا أحاول أن أخرجك منه إلى المنطقة المنهجية التى يمكن أن تجمع ما بيننا رغم اختلاف تخصصاتنا، فلماذا لا تكف عن ذلك، خصوصا أن كلام ريتشاردز واضح، فهو كان يتحدث أصلا عن أمرين اثنين هما: التجربة والتوصيل، ويوقع القيمة على الطرفين معا، وفى ذلك ثنائية لا أظنها تختلف كثيرا عن ثنائية المضمون والشكل التى يلح عليها النقاد من أمثالك.

قلت لصاحبى وأنا أحاول التخفيف من حدة اندفاعه: لا بأس بهذا التفسير الذى تقدمه، فكلام ريتشاردز عن التوصيل يرتبط بالأداة التى يمكن أن تكون عوناً على التوصيل أو إعاقة له من ناحية، كما يرتبط بالموضوع الذى يراد توصيله من ناحية مقابلة، أى أنه يتكلم عن شيء يشبه بمعنى من المعانى الشكل الذى هو تجسيد للمضمون، والمضمون الذى هو تجربة تتجسد فى شكل، لكن لا بد من الاحتراس فى المضى مع هذه الثنائية التى يمكن أن تنتهى بنا فى النهاية، لو مضينا معها بلا حذر، إلى ما يشبه كلام قدماء البلاغيين العرب، من أمثال ابن قتيبة الذى قسم الشعر إلى أربعة أقسام: قسم جاد لفظه ومعناه،

وقسم ساء لفظه ومعناه، وقسم حسن لفظه دون معناه، وقسم حسن معناه دون لفظه. فلم يصبر صاحبي على الإنصات وقاطعني قائلاً: ولكن هل انتهى ريتشاردز إلى ذلك؟ قلت: ليس تماماً. ولكن تمييزه للفن الرديء على أنه الفن الذي لا يتم التوصيل فيه بدرجة كبيرة، مع إمكان أن يكون الموضوع الموصّل عديم القيمة يذكرني بالقسم الذي حسن معناه وساء لفظه عند ابن قتيبة. والمضى مع هذه الثنائية إلى مداها الحدى، ومن ثم جعل الفن الناقص (وهو الذي يكون فيه التوصيل رديئاً) مقابلاً حدياً للفن الرديء يمكن أن يوقعنا في مزالق نقدية كثيرة. ولا أظننى أوافق ريتشاردز على تحليله قصيدة "البركة" في هذا الفصل بوصفها مثلاً للفن الناقص من حيث التوصيل، فالرداءة لا تتجزأ أو تنقسم، والأفضل أن نتأملها على نحو مغاير ما دمنا قد اتفقنا على أهميتها وضرورة الاهتمام بها، على الأقل لمواجهة الزيف الكثير والرداءة المنتشرة في مجالات كثيرة من حياتنا.

قال صاحبي في حماسة مرتابة نوعاً: معك بعض الحق في هذا الجانب، فأنا لا أستطيع أن أجادل كثيراً أو طويلاً في تخصصك الذي لا أعرفه مثلك، والذي أفلحت في أن تجرني إليه لغرض في نفسك أعرفه بحكم طول صداقتي لك. ولكن ألا ترى أن هذه الثنائية نفسها لا تزال صالحة لأن تكون إلهاماً مرجعياً خارج نقد الشعر، حيث يمكن أن نتحدث باطمئنان عن الرداءة

فى الموضوع الذى يراد توصيله، مقابل الرداءة فى عملية التوصيل وآلياتها، ثم ألا توافقنى - بعيدا عن المكابرة إياها - على أن هذه الثنائية يمكن أن تصلح فى الكلام عن نقدكم الأدبى والكلام عن بحثنا فى العلوم الإنسانية على السواء. إن الباحث، يا زميلى، يمكن أن يتوصل بنوع من الحدس الثاقب إلى أطروحة مهمة، هى صحيحة فى ذاتها، وجيدة تماما من حيث ما يمكن أن تحدثه من أثر فى مجال بحثه. ولكن أدواته العلمية أو المنهجية قد لا تساعد فى تجسيد حدسه أو التدليل على أطروحته، فلا يكتمل له التعبير المقنع عن حدسه، ولا يفلح فى التجسيد المتميز للأطروحة الجيدة فى ذاتها، فتظل بعيدا عن دائرة التميز.

قلت وقد أخذتنى الحماسة هذه المرة: معك بعض الحق من حيث الظاهر على الأقل. ولكن هل تظن حقا إمكان الوصول إلى حدس متميز فعلا، أو أطروحة يمكن أن يكون لها تأثيرها، دون أدوات منهجية فاعلة؟ أنا شخصا لا أميل إلى الفصل بين الاثنين على هذا النحو حتى فى العلوم الإنسانية ومنها النقد الأدبى، لأن الحدس العلمى لا وجود له من غير لغة تُجسِّدُه أو تبين عنه، والأطروحة العلمية تظل بعيدا عن صفة الأطروحة ما ظلت بعيدة عن الصياغة المنهجية. أما أبعاض أو أجزاء الأفكار أو الخواطر التى تطرأ على أدمغة بعض زملائنا، وتدفع بهذا الزميل أو ذاك إلى الزعم أنه انتهى إلى ما انتهى إليه هذا الناقد

الكبير أو المفكر اللامع، لكنه لم يجد الوقت لكتابة ما توصل إليه، فهذا كلام نتسامح فيه، ولا نعترض عليه على سبيل المجاملة فحسب، أو قل: على سبيل النفاق الاجتماعي الذي نلجأ إليه، أحياناً، كي لا نغضب زملائنا. لكن ما يزعمه مثل هؤلاء الزملاء لا ينبغي أن نلخذه مأخذ الجد، أو نشجّع عليه، وإلا كنا نشجع على بداية الرذاعة والزيغ بأكثر من معنى.

هتف صاحبي ضاحكاً: عدنا إلى الرذاعة ثانية: سامح الله صاحبنا إياه على ما تركه كتابه من أثر بالغ السلبية في نفسك فدفعتك رذاعة الكتاب إلى تأمل الرذاعة في ذاتها. قلت لصاحبي وأنا أنظر إلى ساعتى، فقد اكتشفت تأخرى على موعد لأبد من اللحاق به: ولماذا لا تقول إننا ينبغي أن نشكره لأنه ساعدنا على الانتقال من الخاص إلى العام، ومن التعمين إلى التجريد، ودفعنا إلى أن نطرح على أنفسنا قضية مهمة في حياتنا النقدية وغير النقدية.

## نكت

فاجأني صاحبى المشاكس هذه المرة وأنا أهم بفتح باب سيارتى وقال لى: ضببطك. إلى أين تمضى دون أن نواصل تريضنا الكلامى المعتاد؟ هل مللت من نقاشنا حول القضايا التى نشترك فى الاهتمام بها أم أنك وجدت لنفسك صاحباً غيرى يرضى بالاستماع إليك من غير أن تعطيه فرصة الحوار معك؟ قلت: يا رجل لا ترمينى بظنونك المشاكسة، فأنت تعلم أننى معتزٌ بصداقتك، حريص على النقاش معك، وهل يمكن أن أجد من يشاكسنى مثلك؟ أو يستفزنى إلى النقاش الذى يمتنعى كما يمتنع فى آخر الأمر؟ أما أننى لا أعطيك فرصة الإسهام فى الحوار، وأحول بينك وبين إبداء الرأى، فطرفة جميلة أقبلها على أنها نكتة تستحق الابتسام. تغير لون وجه صاحبى فور ما سمعه من وصفى لكلامه، وصاح معاتباً فى نبرة لم تخل من مغاضبة: هل كلامى نكتة تستحق الابتسام؟ سامحك الله على قسوتك.

صدمنى عتاب صاحبى الذى لم أقصد إلى أن أغضبه قط. وقلت له: معذرة أيها العزيز، لم يدر بذهنى أن أقول لك ما

---

\* جريدة «البيان» الإماراتية، ١/٢٧/ ١٩٩٩ .

يفضبك، وإنما هو أثر التخصص الذى دفعنى إلى استخدام كلمة النكتة بمعناها القديم وليس معناها الذى نعرفه فى المقاهى أو مجالس المسامرة. فأخذت نبرة العتاب تخفت تدريجيا فى صوت صديقى لتحل محلها نبرة فضول دفع به إلى سؤالى: وكيف ذلك؟ قلت له: لقد تعودت الكتب القديمة فى التراث على أن تشير إلى نكت العلماء من حيث هى المسائل الدقيقة فى العلم، وكانت تستخدم «النكتة» بوصفها المعلومة النادرة أو الملاحظة الفريدة أو المعلومة العريضة، وأذكر أكثر من كتاب من كتب التراث يحمل كلمة «النكت» عنوانا دالا عليه، و«النكت» جمع نكتة. وأعلم أيها الزميل العزيز أن «النكتة» فى اللغة تعنى النقطة السوداء فى البياض، أو النقطة البيضاء فى السواد، والأثر الحاصل من نكت الأرض أو تقليبها، والمسألة الدقيقة أخرجت بدقة نظر وإمعان فكر، والجملة اللطيفة تؤثر فى النفس انبساطا. واتهامك اليوم لى إنما هو نكتة بأكثر هذه المعانى لأنه مفارقة غير معهودة، وجملة لطيفة تؤثر فى النفس انبساطا.

وغندئذ ابتسم صاحبي وقال لى: غلبتني هذه المرة، فأتنا لم أكن أعرف كل هذه المعانى للنكتة. ويبدو أنها نكتة منك أن تدلنى على هذه المعانى. فلم أتمالك نفسى من الضحك، وعقبْتُ باسمًا: لقد أصبحنا متعادلين إذن، ونكتة بنكتة يا سيدى. ولم يسكت صاحبي بل مضى قائلًا: ويمكن أن تضيف إلى ذلك أن ما أدفعك



إلى فعله من إعادة تأمل فى الأفكار، تقوم به معا فى كل لقاء،  
يفضى بنا كل مرة إلى نكتة جديدة، فنقاشنا فى كل مرة لا يخلو  
من إخراج مسألة ثقافية بدقة نظر وإمعان فكر، والوصول إلى  
إضاءة جديدة على ما كنا نحسب أنفسنا قد عرفناه وانتهينا منه،  
كما لو كنا ننكت الأرض فتخرج منها ثمرًا جديدًا، وفرحتنا بما  
نخرج هى البهجة التى تؤثر فى النفس انبساطًا. قلت لصاحبى  
دون أن أستطيع إخفاء إعجابى بتوليده هذه المعانى: معك الحق كل  
الحق، وأرجو أن يكون للحوار بيننا هذا الأثر الطيب فعلاً، وأن  
يحقق لك ما يحققه لى، فأنا من المؤمنين بأن المعرفة لا تكتمل فى  
ذهن من الأذهان إلا بعد حوار مع عقول متعددة، أو على الأقل  
بعد مساعلتها بعرضها على عقل غير عقل من يحملها، شريطة أن  
تكون العلاقة بين العقول علاقة بين أكفاء لا تراتب بينها ولا تمييز،  
وإلا اختل الحوار ولم يحقق غايته. ولعلنى فى حاجة إلى أن أكرر لك  
ما أنا واثق أنك تعرفه بالفعل من أن الزمن الذى يدعى فيه إنسانُ  
المعرفة الكاملة، أو احتكارها، أو الوصول إليها وحده، قد انتهى  
إلى الأبد، وأصبح فى خير كان، وربما كان من الأصح القول إن  
البشرية عانت من هذا الوهم طويلاً، وعاشت عليه إلى أن تخلصت  
منه يوم أن عرفت معنى النسبية فى كل شئ.

ويبدو أن كلامى أعجب صاحبى فأضاف إلى موافقته أن  
قال: لن أخالفك هذه المرة، بل أوافقك تماماً ومن غير مشاكسة،

فالحوار هو لغة الأكفاء حقاً، ووسيلة العقول السوية فى مساعلة أفكارها، ما ظلت هذه العقول تؤمن أن المساعلة الحوارية سبيلها فى الوصول إلى بعض اليقين، ذلك لأن اليقين الكامل مستحيل فى المجالات التى نتناقش فيها، خصوصاً بعد أن أصبحنا نرى ونقرأ كل يوم ما يزيدينا إيماناً بمعنى النسبية التى تشير إليها، ودعى أسبقك هذه المرة وأقول لك إن هذه النسبية لا يمكن إشاعة الإيمان بها إلا مع نوع من «التنكيت» الذى يقرب الأرض، ويحفر فى المفاهيم، ويلدع بالسخرية الغفلان أحياناً، والغارق بأوهام معرفته المطلقة أحياناً أخرى، كما لو كان «التنكيت» فى هذه الحالة نوعاً من «التبكي» الذى هو زجر خفيف وسخرية مرحة، تقرن البسمة بإعادة التأمل فى الموقف، وتجعل من الضحكة سبيلاً إلى التراجع أو إنطاق المسكوت عنه من الكلام.

قلت لصاحبى وأنا على حالى من الإعجاب به: معك حق فى ذلك كله، ولعله دار بخاطرك ما فعله عبدالله النديم عندما أصدر «التنكيت والتبكي» فكانت سلاحاً من أسلحة المقاومة الشعبية فى مواجهة الاستبداد والتسلط والقيم الجامدة بواسطة البسمة المقرونة بالسخرية، والسخرية كما تعرف أداة العقول التى تروّض الجبابرة، وتنزع عنهم برائتهم الوحشية بإسقاط المهابة عنهم ونزع الخوف منهم، وتحويلهم إلى موضوع لبسمة المقموع

الذى ينتصر بسخرية التنكيت على قامعه الذى جرز على تبيكته  
والنيل من جبروته.

وأخذت الحماسة صاحبى فأضاف: ولذلك كانت السخرية  
فى تاريخ الفكر علامة العقول التى لا تقنع بما وصلت إليه من  
معرفة، وتتمرد على الثبات الجامد فى سبيل التغير الحيوى،  
وترفض الإذعان الكامل لشيء، أو الإطلاق الكامل لأى فكرة أو  
رأى. وذلك هو ما جعل السخرية فى علاقتها بالتنكيت تجاوز  
مهمة الاستجمام العقلى إلى مهمة الاستثارة الذهنية. قلت  
لصاحبى: لا غرابة فى ذلك ما ظل التنكيت عائداً إلى النكتة،  
وقرين فعل النكت أو الحفر الذى يؤكد نسبية المعرفة ولو بطريق  
غير مباشر. وأحسب أن إلحاحنا اليوم على هذه المعانى للتنكيت  
إنما هو إلحاح على ضرورة المراجعة المستمرة التى تحرر الذهن  
من الضمول. ويبدو أن كلينا يريد توصيل رسالة مؤداها أن  
الاقتناع الكامل بفكرة من الأفكار، كاليقين المطلق فى مجالات  
الفكر والإبداع، يؤدى إلى الجمود الذى هو أحد أسباب التخلف  
الذى يشغلنا ويؤرقنا فى حياتنا التى نحياها، ونرى نتيجته فى  
اختلاط الأمور من حولنا.

وفجأة بدا على وجه صاحبى أنه تذكر أمراً أوشك أن  
ينساه، فقال: أه، حقاً، وبالمناسبة، حديثك عن التخلف الآن  
جعلنى أذكر حديثنا السابق عن الرداءة، فالتخلف من جنس

الرداءة. ولقد فاتتني أن أذكر لك أن حديثك عن الرداءة دفعني إلى مراجعة الكتابات النفسية في مجال تخصصي، فاكتشفت أن بعض علماء النفس في الخارج يهتمون بدراسة العقم من حيث هو نقيض للإبداع، وأن بعضهم فعل شيئا شبيها بما فعله الناقد البريطاني ريتشاردز عندما خصص فصلا لدراسة «الشعر الرديء» في كتابه عن مبادئ النقد الأدبي.

قلت لصاحبي الذي أفلح في إعادتي إلى موضوع الرداءة مرة أخرى: ولكن ألا يمكن أن يكون لبعض علماء النفس هؤلاء صلة بما كتبه ريتشاردز، خصوصا أنه كان على صلة وثيقة بمدارس علم النفس المختلفة، ويحمل تقديرا خاصا لاجتهادات المدرسة السلوكية. ومن المحتمل أن هذا التقدير هو ما دفعه إلى وضع نظرية سيكولوجية في القيمة من ناحية، وحاول أن يخطط لنظرية سيكولوجية في الاستجابة من ناحية ثانية، وأسهب في توضيح أوجه العلاقة بين المنبه والاستجابة في عمليات تلقى القصيدة، الأمر الذي أدى به إلى القيام بتجارب عملية لمراقبة استجابة القراء إلى أنواع القصائد في كتابه «النقد التطبيقي» من ناحية أخيرة. قال لي صاحبي بعد أن اطمأن إلى أنني قد مضيت في الطريق الذي شددني له: لا أعرف الإجابة المحددة الآن ولوحتي على سبيل النسبية التي نتحدث عنها، وأظن أن الأمر ممكن من المنظور الذي تلمح إليه، وسوف أراجع كتبتي وأخبرك

بنتيجة المراجعة فيما بعد، لكن الأهم من ذلك هو ما أريد أن ألفت انتباهك إليه، الآن، من أن الحديث عن التخلف أو الرداءة هو بمعنى من المعانى حديث عن العقم، ومن ثم عن غياب الإبداع فى مجالات كثيرة. ولقد لاحظت فى حقل تخصصى وجود بعض البحوث الأجنبية فى دراسة العقم، تنطلق من دافع مهم يتصل بالكشف عن الشروط النفسية والاجتماعية للإبداع، مقابل الشروط المضادة التى تؤدى إلى اختفاء الإبداع، ومن ثم ظهور العقم.

قلت لصاحبى: أنت اليوم فى أحسن أحوالك، ويبدو أنك مُصِرٌّ على أن تكون صاحب المبادرة فى النقاش كله اليوم، وهأنذا أستسلم أمامك، وأعلن موافقتى على أن الرداءة كالتخلف كلاهما الوجه الآخر للعقم، من حيث هما تدمير للإبداع وتشويه له، ومن حيث هما سبب ونتيجة. وأنت لا يمكن أن تتأمل واحدا منهما من غير أن تجد نفسك مضطرا إلى الحديث عن الأسباب النفسية والاجتماعية والاقتصادية والسياسية التى تجعل الرداءة تفيض على كل ماعداها، وتحيط بنا فى مكان، كما لو كانت تقول لنا: ليس هناك سوى! واندفع صاحبى مضيفا إلى ما أقول: ويمكن أن نقول الأمر نفسه عن التخلف الذى لا ينتج عن سبب واحد، فردى أو اجتماعى، وإنما عن أسباب عديدة: نفسية واجتماعية وسياسية واقتصادية. ومضى صاحبى قائلا: وكذلك

العقم الذى إذا وجد كان سببا للمزيد من العقم، كائنه ذلك النبات النيلي الذى نسميه ورد النيل لأنه ينقسم على نفسه، وكل ما يخرج منه ينقسم على نفسه ، بدوره، إلى الدرجة التى تسد مجرى النهر إذا لم نستأصله ونقاومه.

قلت لصاحبي: معك حق. وأضيف إلى ما تقول: إن الرذاعة كالتخلف يمكن أن يكونا حالات طارئة، يسهل إزاحتها فور الانتباه إليها قبل استفحالها وتحولها إلى عقم. أما إذا تحولوا إلى عقم فإن العقم نفسه يغدو داء مستعصيا على العلاج إلا بالمداواة الجذرية والمعالجة الشاملة، فالعقم هو توقف الإمكانات الحيوية فى الوجود، كائنه الموت فى الحياة أو حياة الموت. ولذلك كانت أقسى دعوة على امرأة عند العرب، قديما، هى قولهم: أعقم الله المرأة أى صيرها عقيما. وقد قيل إن العَقَام بفتح العين والقاف من لا يولد له، فالكلمة تطلق على الرجل والمرأة، فالرجل العقيم هو الذى لا خير فيه كالمرأة العقيم التى لا تلد، كلاهما يؤدى - إذا تكاثرا - إلى الدنيا العقيم التى تخلو من الخير والخصب والنماء والتغير والتجدد والأمل فى المستقبل، ومن ثم تخلو من إمكانات الحياة، كائنها «الأرض الخراب» التى تحدث عنها الشاعر الإنجليزي ت. إس. إليوت منذ سنوات بعيدة.

ضحك صاحبي بعد أن ظل صامتا وقال: وليست تلك هى الأرض التى نحن فيها لحسن الحظ، فنحن لا نعرف الأرض

الخراب، لأننا قوم نحمد الله على أننا نعيش في أحسن حال، وكل ما حولنا يقول إنه ليس في الإبداع أفضل مما كان، وهذا كله بفضل... ولم أدع صاحبي يكمل كلامه، وأوقفته ضاحكا بقولي: هذه نكتة أخرى يا سيدي معناها عندك وحدك، أما أنا فأستأذك في الذهاب قبل أن تقودنا النكت إلى التنكيت، ومن ثم إلى التبيكيت.





## كلمات عن العقم

كان أول ما فعله صاحبي عندما رآني أن بادرنى بالحديث قائلاً: هل تعرف أنني ظللت أراجع كتبى بالأمس لأعرف المزيد من الدراسات النفسية الحديثة عن العقم من حيث هو نقيض للإبداع على كل المستويات، فاكتشفت دليلاً جديداً على ما سبق أن انتهيت إليه من أن التركيز على دراسة الجمال يدفعنا إلى عدم التعمق فى دراسة القبح، فأغلب ما عثرت عليه من دراسات يتصل بالإبداع، ولا يتعرض للعقم إلا من حيث اتصاله بعوائق الإبداع، وليس من حيث هو موضوع للدراسة فى ذاته. قلت لصاحبي: ولكنك لا تعرف أستاذاً لى، أعتز بأستاذيته كل الاعتزاز، تولى دراسة العقم من حيث هى نقيض للابتكار فى الشعر. وكان هذا الأستاذ الجليل هو الوحيد بين أقرانه فى هذا الفعل، فلا أعرف بين أستاذتى أو حتى غيرهم من الكتّاب العرب من اهتم بدراسة مشكلة العقم مثلما فعل أستاذى عبدالعزیز الالهوانى عليه رحمة الله، فى كتابه التأسيسى «ابن سناء الملك ومشكلة العقم والابتكار فى الشعر» الذى صدر عن مكتبة الأنجلو المصرية فى القاهرة سنة ١٩٦٢ منذ ما يزيد على أربعين عاماً.

---

\* جريدة «البيان» الإماراتية، ١٩٩٩/٢/٣ .

ولا أعرف على وجه التحديد السياق الذي دفع الأهوانى إلى إصدار هذه الدراسة التى تدور حول الشاعر المصرى القاضى السعيد ابن سناء الملك الذى عاش فى العصر الأيوبي، ومدح صلاح الدين الأيوبي، ونسبه المؤرخون إلى مدرسة البديع التى عدوا القاضى الفاضل زعيما لها، وجعلوا من تلاميذها ابن سناء الملك وابن النبيه وعمر بن الفارض ومحيى الدين بن عبد الظاهر وابن نباتة وغيرهم، وذلك مقابل مدرسة المعانى التى عدوا البهاء زهير زعيما لها مع صديقه جمال الدين بن مطروح، وجعلوا من تلاميذها أبا الحسين الجزار والسراج العوَّاق ونصير الدين الحماسى. ربما كان ما دفع الأهوانى إلى هذه الدراسة هو اهتمامه بالهوامش الشعرية، فقد بدأ حياته بدراسة الموشحات الأندلسية، وأتبعها بدراسة فن الزجل فى الأندلس، فدفعته حماسه لحيوية الإبداع المتصل بالجماهير إلى مراقبة غياب هذه الحيوية عندما يغيض الشعور بالحياة ويختفى من وجدان الشاعر، فتقطع صلته بالجماهير التى يستبدل بها صلة بديلة مع الشعراء الموتى الذين يتَّبِعُهم اتِّباعاً. ربما كان الأمر كذلك، وربما كان شيئاً آخر. لكن المهم أن عبد العزيز الأهوانى توقف عند ظاهرة العقم. وحاول أن يكتشفها، ويسلط عليها الضوء، محاولاً الوصول إلى أسبابها، وذلك بدراسته شعر ابن سناء الملك بوصفه نموذجاً لدراسة قضية أكبر، ظلت تشغل الأهوانى إلى نهاية حياته.

وقبل أن ألفظ الكلمة الأخيرة صاح صاحبي الذى عاد إلى  
مشاكسته القديمة وقال: ها أنت تعود إلى حيلك إياها، وتجترنى  
إلى منطقة تخصصك لكى تدفعنى إلى الإنصات إليك، وعدم  
الإسهام الفاعل معك فى الحوار، لكن قل لى أولاً: كيف فعل  
الأهوانى ذلك؟ قلت: ذلك هو الفرق بين دراسة الأهوانى لشعره  
وبراسة أقرانه لابن سناء الملك وغيره من شعراء البديع أو  
المعاني، فزملاء الأهوانى درسوا هؤلاء الشعراء كما تعود  
أساتذتهم الدرس من دون تفكير فى المنهج المتبع، وكما لو كانوا  
ينظرون إلى موضوع دراستهم بالعدسات نفسها التى استخدمها  
غيرهم بوصفها الأداة الطبيعية فى النظر. أما الأهوانى فقلب  
القاعدة، ونظر إلى العدسات نفسها فى الوقت الذى نظر فيه إلى  
الموضوع، فاكتشف أنه لا بد من تغيير العدسات، وضبط زوايا  
الرؤية على نحو مختلف حتى يستطيع أن يرى على نحو أدق.  
وعندما صنع ذلك، فعل الأمر نفسه الذى فعله ريتشاردز مع  
الاحتراز فى التشبيه بالطبع، ونظر من حيث لم ينظر الآخرون،  
فخرج على القاعدة الموروثة مستبدلاً بالمعتاد غيره الذى لا يبدأ  
من الابتكار أو الإبداع وإنما يبدأ بالعم.

هم صاحبي بمقاطعتي ولكنى أوقفته بيدي أن انتظر،  
ومضيت فى الكلام قائلاً: كان يمكن للأهوانى أن يدرس شعر ابن  
سناء الملك مثلما كان يفعل غيره، فيبحث عن التجربة الوجدانية

التي لن يجدها، أو عن جوانب التفرد الإبداعي بمقاييس نظرية التعبير أو مبادئ النقد الجديد الذي كان سائداً في ذلك الزمان. ولكنه لم يفعل ذلك لإدراكه أنه إذا فعل لن ينتهي به الأمر إلى شيء إيجابى أو حتى جديد، فقرر أن يقلب القاعدة، وأن يبدأ دراسته من حيث نتيجة العقم الذي انتهى إليه شعر ابن سناء الملك، وأن يضع العقم موضع المسألة، ويقوم بتحليله تحليلًا يكشف عن كيفية تشكله وسبل الوصول إليه، فانتهى إلى أن كتب الكتاب الذى يظل وحيداً - فى ما أعلم - من حيث دراسة العقم فى علاقته بالابتكار وليس العكس. وانتهى إلى شيء يشبه بمعنى من المعانى ما انتهى إليه ريتشاردز قبله بسنوات طويلة، وهو أن دراسة عصور العقم فى الفن لا تقل خطراً عن دراسة عصور الابتكار، ذلك لأنه لا بد لنا من تعرف علل الضعف وأسباب العقم إذا أردنا لشعرنا أو إبداعنا العبرى بوجه عام أن يكون خصباً نامياً حياً.

قال لى صاحبى: إن كلمات الخصب والنماء والحياة التى أنهيت بها حديثك عن إنجاز الأهوانى كلمات دالة من حيث علاقتها بمفهوم العقم نفسه من حيث أصله اللغوى على الأقل. وأوافقك تماماً على أن العقم انقطاع للخصب وإيقاف للنماء وتعطيل للطاقة الخلاقة فى الحياة أو القوة الحيوية التى تحدث عنها الفيلسوف برجسون كثيراً، وكتب عنها الكثير فى كتابه

«التطور الخلاق». ولكن يبدو لى أن مفهوم الأهوانى عن «العقم» هو مفهوم عن الخطأ القاتل الذى يمكن أن يقع فيه الشاعر، أو ينتهى إليه الشعر حين ينغزل عن البشر فى عصره، فيقطع الجبل السرى الذى يصله بالحياة الوصل الذى يستمد منه الفن كله الخصب والنماء والحيوية والتجدد.

قلت لصاحبى: معك حق فيما قلت، وأضيف لك ما يشبه الدليل عليه، فقد ردّ الأهوانى عقم الشاعر الذى درسه إلى أن ذلك الشاعر، كبقية أقرانه فى عصره، عاش فى دواوين الشعر العربى القديم أكثر مما عاش فى بيئته المعاصرة، ولم يكن يعنيه أن يكون الشعر صادقا أو غير صادق فى تصوير واقعه الحى، فعاش منعزلا فى شعره عن جماهير الشعب، وعاش منعزلا عن ذات نفسه هو فى علاقتها بالحياة من حوله، ومنعزلا عن اللغة التى ظل يكتب بها، خصوصا بعد أن اتسعت مسافة الاختلاف بين لغة الحديث ولغة النظم، وذلك إلى الدرجة التى أصبحت بها لغة النظم أشبه بلغة أجنبية بالقياس إلى الناظم وإلى أبناء مجتمعه. وعندما تباعد الشاعر عن نفسه وعن الحياة من حوله، وانقطع عن لغة الحياة بالقدر الذى انقطعت لغة النظم عن لغة الناس، لم يجد سوى الاتباع مذهباً، والتقليد طريقة، ولم يبق أمامه سوى دواوين الشعراء السابقين مخرجا، فعاد إليهم ليأخذ عنهم، ويضيف إليهم بما هو من جنس صنعهم، كما لو كان

يباريهم فيما سبق أن فعلوه، وينافسهم بما سبق أن قدموه، فتحول شعره إلى مباراة في إخفاء التوليد، وانقلب إبداعه إلى حيل صنعة لفظية كانت الوجه الآخر من العقم. ومضى الأهواى فى الكشف عن مظاهر العقم المختلفة، وكيف فهمها أمثال ابن سناء الملك على أنها براعة فى الصنعة مع أنها لم تكن سوى الخطأ القاتل الذى أفضى إلى العقم.

قال لى صاحبى بعد أن أصغى إلى دون مقاطعة: ولكن بنفسى شيئاً من هذا الكلام، إذ لا أزال عاجزاً عن الاقتناع الكامل بأن أمثال ابن سناء الملك قد انقطعوا عن الحياة فى عصرهم، كما انقطعوا عن ذواتهم، مع أنهم كتبوا عن الحياة فى هذا العصر. وابن سناء الملك إن لم تخفى الذاكرة كتب قصائد عن الوقائع الكبرى فى عصر صلاح الدين، ويدخل معارك هجائية مع غيره كما فعل غيره من الشعراء الذين كتبوا فى الغزل والمجون تعبيراً عن أحوالهم النفسية وظروفهم الاجتماعية. قلت لصاحبى: هذا صحيح من حيث الظاهر فحسب، ففى شعر ابن سناء الملك وأضرابه إشارات إلى أحداث العصر، وخاصة ما اتصل منها بأعمال الملوك والأمراء وحروبهم. ولكن هذه الإشارات لا قيمة لها من ناحية القيمة الإبداعية، مهما أطل الشاعر فيها وأسرف، إذا لم تكن وراءها ثروة عاطفية حقة، قادرة على أن تنقل إلينا الحالة الشعورية للشاعر فى لغة تؤثر

فينا، وتوحى إلينا، وتفتح أمامنا من أبواب الحس والشعور ما  
ترداد به الحياة غنى. والشعر ليس ذكرا للحوادث ووصفا للوقائع  
الخارجية، وإنما هو استبطان الصدى العميق لهذه الحوادث  
والوقائع فى النفس، وتجسيد للعام منها بلغة الخاص، والمجرد  
بلغة العيني الذى تكثفه المشاعر التى يسترجعها الوعى فى تأمل.  
والأمر نفسه فيما يبدو هجاء وهو ليس سوى نوع من التقليد  
لقصائد الهجاء الأقدم، أو ما يبدو مجونا وغزلا وهو ليس سوى  
تقليد لمجون أبى نواس أو غزل ابن الأحنف قديما.

ولم يقاطعنى صديقى هذه المرة ولا بادرنى بسؤال، وإنما  
ظل صامتا كأنه يحتنى على المضى فيما أنا فيه، فاضفت قائلا:  
إن الأهوانى قد التفت إلى هذا الأمر فى مقدمة كتابه، وأبانه بما  
كدت أنقله عنه من كلماته التى حفظتها ذاكرتى لكثرة إعجابى  
بكتابه. وقد ازددت إعجابا بما نبه إليه من خطأ الدارسين الذين  
يتوقفون أمام الشعر القديم متصورين أنه مجرد ذكر للحوادث  
ووصف للوقائع الخارجية، محاولين تصنيف تلك الحوادث  
وترتيبها حسبما وردت فى شعر الشاعر، معتقدين أنهم قد أدوا  
واجبهم فى دراسة الشاعر والكشف عن صلاته بعصره وبيئته.  
والواقع أن هذا النوع من الدارسين يرتكب فى حق الدرس  
الأدبى ما يشبه الخطأ الذى ارتكبه أمثال ابن سناء الملك، فابن  
سناء الملك انحرف بمفهوم الشعر حين انقطع به عن الطاقة الحية

الحياة حتى فى داخل نفسه، وهذا النوع من الدارسين ينحرف بمفهوم الشعر بالقدر نفسه، خصوصا حين يتصورونه تسجيلا وتوثيقا خارجيا للوقائع العامة أو الخاصة، وحين يخلطون بين التقليد والابتكار، ويستبدلون مهمه المؤرخ أو كاتب الحوليات بمهمة الشاعر الذى يبتدع رؤيته الخاصة للعالم، ملتقطا بحسه وحده ما استقر فى أعماق الجماعة التى يعيش معها، مجسدا ما ينطوى عليه من مشاعر خفية غامضة لا تراها الجماعة أو تدركها إلا فى شعره، فتزداد إدراكا لحياتها ومعرفة بما لم تدركه من قبل، وما كانت لتدركه - لولا الشعر - من علاقات وجودها فى التاريخ وبالتاريخ.



## بدوى وصاحبه ريتشاردز

قابلت صاحبي المشاكس في ردهة كلية الآداب، بعد أن فرغ كلانا من محاضراته، فأقبل علىّ ببشاشته المعهودة ومحبتة الخالصة. ويعد أن تبادلنا التحية، وأخذنا نشق طريقنا خارج الكلية، أوقفني لنستمتع بشمس أول يناير التي تبعث الدفء في الأوصال، وتخفف من برودة الطقس في هذا الشهر الذي نستفتح به عامنا. ولم يعطني صاحبي الفرصة لتبادل الأمنيات الطيبات بحلول العام الميلادي الجديد كما تعودنا كل عام. ورأيت على وجهه علامات اللفة التي تسبق أسئلته التي يبادرنى بها كلما شغلته قضية من قضايا الأدب والنقد الأدبي التي يضعها في الموضوع الثاني من اهتماماته بعد تخصصه المباشر. وعندما لاحظ أن علامات اللفة التي على وجهه وجدت الاستجابة لها في علامات وجهي، بادرنى بسؤال ردنا إلى سياق حوارنا عن الرداة. وقال: هل تعرف أنني ظللت أفكر في جملة عابرة وردت في كلامك عن محمد مصطفى بدوى، خصوصا حين ذكرت أن اهتمام بدوى بأفكار الناقد الإنجليزي الكبير إيفور أرمسترونج ريتشاردز (١٨٩٣-١٩٧٩) الذي كان يعد واحدا من أعظم نقاد

---

\* جريدة «البيان» الإماراتية، ١٠/٢/١٩٩٩.

العصر فى الستينيات هو ما دفع به إلى ترجمة كتاب هاملتون «الشعر والتأمل» ونشره فى التاريخ نفسه الذى نشر فيه ترجمته عن «مبادئ النقد الأدبى»، وأن صدور هذين الكتابين المتعارضين كان حدثاً دالاً على الموقف النقدى الرحب لمحمد مصطفى بدوى الناقد على نحو يصعب نسيانه.

قلت لصاحبى: وبالنسبة، هل تعرف أن الذى راجع ترجمة بدوى لكتاب ريتشاردز هو لويس عوض وأن سهير القلماوى هى التى راجعت ترجمته لكتاب هاملتون عن «الشعر والتأمل» الذى هو كتاب معارض لتوجه ريتشاردز. وكلا الاثنين -لويس عوض وسهير القلماوى- من الأساتذة المشهود لهم بالقدرة والكفاءة فى عمليتى الترجمة والمراجعة، ذلك على الرغم من تباين ما بينهما فى التوجه النقدى والفكرى والتخصصى على السواء، فسهير القلماوى - عليها رحمة الله - كانت أستاذة للأدب العربى والرئيسة الأولى والأخيرة لقسم اللغة العربية فى كليتنا هذه، ولويس عوض كان أستاذ الأدب الإنجليزى فى الكلية نفسها، وظل كذلك إلى أن طرد من الجامعة المصرية بعد أزمة مارس سنة ١٩٥٤، حين كان هو وزملاء له من أنصار الديمقراطية التى دافعوا عنها فى تصاعد الأزمة التى ترتب عليها طردهم من الجامعة.

صاح بى صاحبى الذى قاطعنى قائلاً: ها أنت قد عدت إلى الاستطراد يا حفيد الجاحظ. دع عنك هذا الحديث، واتركه

إلى وقته، وحدثني عن سر اهتمام محمد مصطفى بدوى بكتاب ريتشاردز ودلالة ترجمة هذا الكتاب فى ذلك الوقت. قلت لصاحبى وأنا أرد عليه مشاكسته: سمعا وطاعة أيها الصديق المستبد الذى لا أعرف لماذا يكره الاستطراء مع أن الاستطراء هو تعبير عن التدفق التلقائى للحوار غير المصنوع، وهو ترويح للقلوب حتى لا تعاني من سامة جفاف التجريدات الفكرية والعلمية. ولكى لا تغضب وتقاطعنى، دعنى أخبرك أن محمد مصطفى بدوى من المترجمين الذين لم يكونوا يترجمون لمجرد الترجمة، أو لاستجلاب المنفعة المادية، وإنما لأنهم يرون فى الكتاب الذى يختارونه فائدة لا بد من نقلها إلى القراء فى وطنهم، فالترجمة عند هؤلاء عملية تأسيس للثقافة التى ينتسبون إليها أصلا، ودعم لها بما يفتحها على الفكر العالمى الذى يفيدها الحوار معه والتفاعل الخلاق مع نظرياته. ولذلك اختار بدوى كتاب ريتشاردز «مبادئ النقد الأدبى» لأنه شعر بمدى أهمية الإضافة التى تحققها ترجمة هذا الكتاب فى الثقافة النقدية العربية، ومدى الثراء الذى تنتجه مناقشة أفكار الكتاب من منظور الناقد العربى فى مطلع الستينيات، وهو ناقد كان لا يزال يعانى وضعا سلبيا شبيها بذلك الوضع الذى واجهه ريتشاردز عندما خصص الفصل الأول من كتابه للحديث عن فوضى النظريات النقدية وأتبعه بالحديث عن الحالة الجمالية الوهمية التى انتقل منها إلى تأمل لغة النقد.

قال صديقي: يعنى ذلك أن محمد مصطفى بدوى وجد فى كتاب ريتشاردز محاولة جريئة للتفكير المنهجى من وجهة نظر أصيلة. وأحسبنى أضيف إلى ذلك أن كتاب ريتشاردز عندما صدر سنة ١٩٢٦ كان - إلى جانب كونه تمردا على فوضى النظريات النقدية - محاولة منهجية صارمة لإقامة النقد على أساس علمى راسخ. وكان ريتشاردز فى ذلك متأثرا بالنزعة التجريبية التى كانت غالبة على تفكيره فيما أعلم. وهى النزعة التى دفعته إلى التعاطف مع المدرسة السلوكية فى علم النفس، ومن ثم التركيز فى فهم التجربة الجمالية على الاستجابة السلوكية التى تخلفها فى المتلقى من ناحية، وعلى صلة هذه الاستجابة بنظرية فى القيمة من ناحية ثانية. وأخيرا، على نظرية فى التوصيل لا تقل فى الأهمية.

وأسعدنى استخدام صاحبى لخبرته فى الدراسات النفسية، فأضفت إلى الثناء عليه قولى: معك حق فى كل ما قلت. ويعيننى فيه بوجه خاص الإشارة إلى القيمة. وأتصور أن محمد مصطفى بدوى أعجب بالتماسك المنطقى للنظرية النفسية فى تفسير القيمة الجمالية عند ريتشاردز، وما يترتب على هذا التفسير من إرجاع الجمال إلى القدرة على إحداث أكبر قدر ممكن من التناسق والتناغم بين الدوافع والنزعات النفسية

المتعارضة. ولذلك قرن ريتشاردز قيمة الجمال في الإبداعات الإنسانية بالقدرة الفريدة للخيال على تكوين علاقات جديدة منسجمة بين عناصر غير منسجمة أصلاً. وكان من نتيجة ذلك القول بأن نوع الخيال وقدرته هما ما يميزان الفنان المبدع عن غيره، ذلك لأن قيمة الفن الجمالية هي الوجه الآخر من قدرة الفنان الخيالية التي تمكنه من التوفيق بين العناصر المتعارضة والموضوعات المتباينة، في علاقات جديدة، تفتح للوعي أفقاً جديداً من الإدراك والرؤية. وليس ذلك بالأمر الغريب، فنحن عادة ما نكرر أن خيال الشاعر - مثلاً - هو الذي يمكنه من خلق قصائد ينسج صورها من معطيات الواقع المتناثرة والمتناثرة، ولكنه يجاوز حرفة هذه المعطيات وواقعيتها بإعادة تشكيلها في علاقات نسقية جديدة، علاقات تحطم سور مدركاتنا العرفية، وتجعلنا نجفل لائذين بحالة مغايرة من الوعي، نشعر معها بأن كل شيء يبدأ من جديد، ويكتسب معنى مبايناً من الانسجام الذي لا سبيل إلى شعورنا به قبل استجابتنا إلى التجربة الجمالية.

ويبدو أن حماستي المتدققة في صياغة هذه الأفكار قد أجبرت صاحبي على الإنصات، والانتظار إلى أن أفرغ من تبسيط أفكار ريتشاردز، فظل على حسن استماعه إلى أن فرغت من الحديث الذي دفعه إلى التأمل، واستغرق في تأمله إلى الدرجة التي ألهته عن مقاطعتي، فنظر إلى كما لو كان يشجعني

على المضى فى الكلام، فأضفت قائلا: ويبدو أن محمد مصطفى بدوى قد رأى فى ذلك الوقت أن ريتشاردز مصيب كل الإصابة فى تأكيده أهمية التنسيق والانسجام ومدى حيويتهما فى كل تجربة جمالية بوجه عام، وكل تجربة شعرية بوجه خاص. وربما كان ذلك نتيجة نزعة جمالية لا تخلو من ميل كلاسيكى يؤثر أن يرى الجمال فى النظام، ويرى النظام فى الفوضى، ويرد التكثر إلى وحدة، والتشظى إلى نسق يؤكد معنى الانسجام الذى هو أصل القيمة الجمالية. ولكن محمد مصطفى بدوى انتهى فى الوقت نفسه إلى أن ريتشاردز مخطئ كل الخطأ فيما عدا ذلك، سواء فى تفسيره لذهن الشاعر وشخصيته أو تفسيره للفن والأخلاق، أو تفسيره للعلاقة بين الشعر والحياة ومكانة الشاعر فى المجتمع. واستعان على إبراز بعض ذلك بترجمة كتاب هاملتون المفاهيم فى الاتجاه. ولم يقتصر بدوى على ذلك بل أضاف بالكتابة عن ما انتهى إليه من درس ريتشاردز توضيح أن موقفه من ريتشاردز لا يرجع إلى خطأ الثانى فحسب، بل إلى ما تصوره بدوى، وقتها، تأثيرا ضارا لكتاب ريتشاردز على النقد الأدبى، لا فى نظرية الشعر وحدها ولا فى النقد الأدبى فحسب، وإنما فى تأليف الشعر أيضا، فالشاعر الحديث يتميز بدرجة كبيرة من الوعى بالذات ويتأثر تأليفه بالنظريات إلى حد كبير فيما كان يرى بدوى خلال تلك السنوات.

وتدخل صديقي ليقاطعنى بقوله: ولا يخفى عليك - بالطبع - أن موقف بدوى على هذا النحو يمكن أن نعدده موقفا معاديا للحدثة على نحو من الأنحاء، وأقرب إلى ميله الكلاسيكى الذى تجلى فى تجاربه الرومانتيكية القديمة فى الكتابة الشعرية. قلت لصاحبي: وهل تعرف أنه كان واحدا من شعراء الطليعة فى الأربعينيات، وله ديوان شعر مطبوع بعنوان «رسائل من لندن» فضلا عن مجموعة قصائد أخرى بعنوان «أطلال».

ويبدو أن صاحبي وجد ما يدفعه إلى مقاطعتى هذه المرة، فاندفع صائحا: أعرف ذلك، ولا تحسب أنك تحتكر معرفة كل شيء. والأهم من معرفتى أو عدم معرفتى هو السؤال: كيف يجتمع الميل الكلاسيكى مع التجارب الرومانتيكية؟ أليس فى ذلك تناقض ينشأ عن الجمع بين الأضداد؟ قلت لصاحبي: ليس فى الأمر تناقض لو تجاوزنا المعانى الظاهرية السطحية، فما أقصد إليه بالميل الكلاسيكى لا يعنى المذهب الكلاسيكى المعروف بمبادئه التاريخية الثابتة، وإنما أقصد إلى الحرص على النظام الذى هو حرص على التمسك بكل ما يؤكد الانسجام فى الكون، ومن ثم النفور من الفوضى واللا انسجام والتشظى والعبت واللامعنى على السواء، وهذا النوع من الميل يكتسب الصفة الكلاسيكية فى المنزع لا المذهب، ما ظل يتقارب مع الكلاسيكية فى هذا المعنى وحده ويغايرها فيما عداه. ولا يتناقض هذا الميل مع هذه الصفة

الرومانتيكية أو تلك في تجارب الإبداع، ما ظلت هذه التجارب نافرة من تطرف الذات في الفوضى إلى القاع من أطلنطيس الأعماق، حيث دوامات اللاوعي وإراكين اللاشعور المتشظية بحمم اللامنطق. ولذلك كان بدوى ينفر من قصيدة النثر التي جذبت إليها رفيق صباه إدوار الخراط ومعه صديقهما المشترك محمد منير رمزي، وظلت تجاربه الشعرية في المنطقة التي تتجاوز فيها النزعة الذاتية الرومانتيكية مع الميل الكلاسيكي الذي يرى الجمال في النظام ويبحث عن النظام في الفوضى.



## الاستراتيجية في النظرية

قال صاحبي - بعد أن حَدَّثته عن بقايا نزعة رومانتيكية في شعر محمد مصطفى بدوي: ولكن حتى لو صح ذلك؛ فلماذا يدفع ذلك محمد مصطفى بدوي إلى مهاجمة الشاعر الحديث الذي يتميز بدرجة كبيرة من الوعي بالذات والتأثر بالنظريات؟ قلت: لأن الرومانتيكية تنطوي على التسليم ب تلقائية الكتابة الشعرية، وفطرية الإبداع الذي لا يعرف الصنعة، وعفوية الاسترسال أو التدفق الوجداني الذي لا يأبه كثيرا بالتنظير. ولا تنس أن «نظرية التعبير» التي هي الوجه النقدي للإبداع الرومانتيكي تفتح الأبواب للانطباعية أو التأثيرية بما يجعل من النقد الأدبي استجابة ذوقية عفوية للكتابة الإبداعية.

قال صاحبي: يبدو أن ذلك كان السائد في النصف الأول من الستينيات، حيث كانت بقايا نزعة الوجدان الفردي أو الوجدان الجمعي لا تزال ماثلة فيما كنا نقرأه في ذلك الوقت لكبار المبدعين، وحيث كانت تشيع أفكار محمد مندور وأستاذه طه حسين عن السذاجة الشعرية وأهمية التلقائية أو التدفق

---

\* جريدة «البيان» الإماراتية، ١٧/٢/١٩٩٩ .

الشعري، وكيف أن الشعر العظيم ظل قرين عصور الفطرة في التاريخ. قلت لصاحبي: معك حق في ما تقول. وأضيف إلى ذلك أن ما كان شائعاً في الستينيات من الميل إلى النقد التطبيقي، والانصراف عن التنظير، إنما يرجع إلى ميراث نقدي عربي قديم، وجد سنده الأقوى في طه حسين الذي لم يتردد في مخاطبة صديقه محمد حسين هيكل حول معنى النقد الأدبي في العشرينيات من هذا القرن. قال صاحبي: وكيف كان ذلك؟ قلت: كان طه حسين متأثراً بكتابات المدرسة التأثرية في النقد، ميالاً إلى الاستجابة العفوية للأعمال الأدبية، ممارساً للنقد التطبيقي بوصفه نوعاً موازياً من الإبداع الأدبي، ولذلك قسم الأدب إلى قسمين: الأدب الإنشائي، وهو فنون الأدب التي نعرفها من شعر وقصة ومسرحية، والأدب الوصفي، وهو النقد الأدبي الذي يدور حول الأعمال الأدبية ويوازيها في الإبداع. وقد رفض محمد حسين هيكل هذه النظرة نتيجة تأثره بالفلسفة الوضعية في عمومها، ونظرية الناقد الفرنسي هيبوليت تين عن الزمان والمكان والعرق في خصوص توجهها. وفي حين أصرَّ محمد حسين هيكل على ضرورة أن يلحق النقد الأدبي بدائرة العلم، على الأقل بمعناه المستخدم في العلوم الإنسانية والاجتماعية، ذهب طه حسين إلى التقيض، وألحَّ على أن النقد الأدبي أدب وصفي، يشبه الأدب في جوانب عدة، منها: أنه يُصوَّرُ نفسية الناقد في

الوقت الذى ينقد فيه، تماما كما يعكس الأدب مشاعر صاحبه وقت الكتابة.

قال صاحبى: وطبيعى أن يترتب على نظرة طه حسين الميل إلى النقد التطبيقي بالمعنى الذى يجعل منه فضاء مفتوحا لذوق الناقد وانطباعاته، ويتزايد النفور من النقد النظرى الذى يمكن أن يتهم بأنه نقد يخلو من نضارة الذوق وعفوية الاستجابة وبراعة التلقى، قلت لصاحبى: وهذا ما حدث تماما، خصوصا عند تلامذة طه حسين الذين تأثروا بشخصه ومذهبه النقدي على السواء، وأشهر هؤلاء محمد مندور الذى بدأ من حيث انتهى أستاذه طه حسين، وظل يرفع شعار تلقائية الاستجابة النقدية بما جعل من النقد التطبيقي القائم على الذوق والوجدان نقيضا للنقد النظرى القائم على العقل والاستنباط، بل بما جعل من وجود أحدهما نفيا لوجود الآخر. ولذلك هاجم مندور كتابات أمثال قدامة بن جعفر فى التراث، وعدها نموذجا للذوق السقيم، بينما رفع من شأن الأمدى والجرجانى اللذين عدّهما نموذجا للناقد التطبيقي الذى لا يعتمد إلا على الذوق، ولذلك، أيضا، هاجم مندور دعاة الأفكار الوضعية الذين تمسكوا بأهمية النظرية النقدية بوصفها الدليل العقلى الذى ينبغى أن يهتدى به الناقد، كى لا تُضِلُّه تلقائية الذوق التى يمكن أن تنقلب إلى فوضى. ولا تنس أن محمد مندور كانت له مناظرة نقدية شهيرة مع زكى

نجيب محمود فى الأربعينيات، وكان زكى محمود يؤكد أهمية النظرية والتنظير فى الممارسة النقدية، بينما كان مندور يميل عن ذلك، ويرى فى التنظير إجدابا للممارسة النقدية، وتجفيفا لمنابع الذوق العضوى فى الفعل النقدى، ويدعو إلى الإعلاء من شأن النقد التطبيقى على حساب النقد النظرى الذى ظل ينظر إليه شذرا طوال حياته.

قال صاحبي: وإذن فأنت تعتقد أن شيوع هذا الاتجاه واستمراره فى الهيمنة خلال النصف الأول من الستينيات هو الذى دفع محمد مصطفى بدوى إلى التوجس من النزعة العلمية الصارمة والمنحى التجريبي (الإمبريقي) الغالب على كتاب ريتشاردن، وذلك من منظور يستريب فى ترك العنان للنزعة العلمية فى النقد، ويؤثر الإبقاء على سماحة الذوق وموهبة القارئ المتميز، قلت لصاحبي: هذا صحيح إلى حد كبير. لكن مع احتراز مهم، فقد ظل بدوى معجبا بكتاب ريتشاردن النقدى، خصوصا فى انضباطه المنهجى ومحاولته الكشف عن أسرار عملية التوصيل، تلك المحاولة التى قادت إلى التركيز على اللغة الأدبية والتوغل فى معرفة أسرارها بالقياس إلى لغة العلم. ولولا إعجاب بدوى بكتاب ريتشاردن ما ترجم الكتاب ابتداء، وما قدم له تقديمًا متميزًا، وما أضاف إليه ترجمة كتاب ريتشاردن الصغير عن

العلم والشعر". ويمكن أن أضيف إلى ذلك ما رآه بدوى فى منهج ريتشاردز من أساس علمى يبعدنا عن العشوائية والذاتية، وما أعجب به من التلاحم المنطقى لمنهج الكتاب، وذلك من المنظور الذى يجتذب الباحثين عن النظام فى حياة بدت أغلب الأشياء فيها بلا نظام، ومع ذلك فإن إعجاب بدوى بريتشاردز لم يمنعه من نقده، سواء فى إسرافه فى النزوع العلمى من ناحية، وهجومه على نظرية الحدس عند برجسون من ناحية ثانية.

قال صاحبى الذى كان مستغرقا كل الاستغراق، يستمع إلى ما أقول استماع المشوق إلى المزيد: ولكن ما علاقة الفيلسوف برجسون شبه المتصوف بدوى وصاحبه ريتشاردز الذى هو أبعد ما يكون عن التصوف فيما أعرف عن نزعتيه السلوكية فى التحليل النفسى. قلت: معك حق فى إبعاد ريتشاردز عن التصوف، فقد اتخذ موقفا مضادا من نظرية برجسون فى الحدس، ونفر نفورا واضحا من آرائه شبه الصوفية، وذلك لأنه كان يدعو إلى بناء النقد على أسس علمية. أما بدوى الذى لم تفارقه جذوره الرومانتيكية القديمة فأذكر أنه كتب، مرة، قائلا إن دينه لبرجسون عظيم، وعلى الرغم من أنه لم يكن يقبل نظرية برجسون فى الحدس بوصفه ملكة تعارض العقل أو التفكير الاستدلالي، وهو فى ذلك متأثر بريتشاردز بمعنى من المعانى،

فإنه كان يؤمن أن نظرية برجسون في الديمومة والحرية صادقة بشكل عميق، وأنها لم تترك أثرها في تفكيره وحده وإنما في نظراته الخيالية وكتابته الإبداعية على السواء. ولذلك رفض ما انتهى إليه ريتشاردز في التعليق على انتشار المذهب البرجسوني الذي وصفه بأنه غزو لفساد خلقى. وذهب بدوى في الرد على ذلك إلى أن الكثيرين ممن لم يفهموا برجسون اتخذوا من فلسفته مسوغا لأرائهم الحمقاء المخبولة، ولكننا إذا فهمنا هذه الفلسفة على حقيقتها وجدنا أنها مران ذهنى صارم. إن التفكير الواضح فيما يتعلق بالحركة الحيوية للحياة أشق بكثير من التفكير الواضح فيما يتعلق بعالم ثابت منظم، عالم ركه الإنسان لكى يسهل على نفسه عملية تحليله.

سكت صاحبي الذى أخذه التأمل، وكنا نسير وراء كلية الآداب، حول مستطيل العشب الأخضر الذى يفصل بينها وبين مبنى المكتبة، فتركنى أكمل الكلام دون مقاطعة، فمضيت قائلاً: وأظن أن رحابة الموقف النقدي لبدوى، أعنى الرحابة التى جعلته يجمع ما بين برجسون وريتشاردز على السواء، ناقدا كلا منهما فى الوقت ذاته، هى ما انتهت به إلى الإسهام فى توسيع دائرة معارف المثقف العربى فى زمنه، فأفادنا بترجمته كتاب ستيفن سبندر "الحياة والشاعر". وأنكر هذا الكتاب جيداً لأن أستاذتى

سهير القلماوى عليها رحمة الله هى التى راجعت ترجمته، كما راجعت ترجمة كتاب هاملتون. ولم يتركنى صاحبى أكمل الجملة وقاطعنى قائلا: أخشى أن تستطرد كعادتك، وتترك الموضوع الذى أثرت اهتمامى به حول النقد التطبيقى والنقد النظرى. ولذلك دعنى أسألك عن رأيك فى الموضوع. هل أنت من حزب طه حسين ومنذور أم أنك من حزب هيكل وزكى نجيب محمود؟ قلت: مادمت قد طرحت السؤال صريحا على هذا النحو فالإجابة أننى مع الحزبين على السواء.

قاطعنى صاحبى مرة أخرى قائلا: ولكن هذه وسطية، وأنت تكرر كثيرا أن الوسطية قريبة من التلغيفية. قلت: لا يا سيدى. وإنما هى محاولة للجمع بين الأضداد فى مفهوم جدلى. فالنقد الأدبى تنظير وتطبيق على السواء. وهو أشبه بالطائر الذى لا يطير من غير جناحين. النقد النظرى يستنبط القواعد والمفاهيم الكلية من الأعمال الأدبية المتعينة ليصوغ النظرية التى تهدى خطى الناقد. والناقد الذى يزعم أنه لا يبدأ من نظرية، ولو على مستوى اللاوعى، إنما هو ناقد يضل نفسه ويضل غيره. ولذلك حتى فى دائرة النقد التطبيقى فالناقد يبدأ من نظرية، ولكنه يغدو ناقدًا خائبًا لو طبق قواعد النظرية تطبيقًا حرفيًا، ذلك لأنه يتمثل النظرية لينساها على مستوى الممارسة، ويسلم نفسه للنص،

ويخرج من ممارساته العملية بأفكار جديدة تضيف إلى النظرية وتثريها. ولذلك فالعلاقة بين النظرية والممارسة النقدية هي علاقة تفاعل بين طرفين يقوم كل منهما بتعديل الآخر ومراجعته على نحو مستمر. وإذا طغى أحدهما على غيره، فقدت العملية النقدية عنصر المراجعة والتعديل، ومن ثم فقدت حافز التغيير ودافع التطور. إن وجود الاثنين معا أشبه بوجود الجناحين اللذين يحلق بهما طائر النقد الأدبي إلى آفاق أبعد وأبعد. والصحيح في النقد الأدبي أن نسلم لدعاة الذوق في النقد التطبيقى بسلامة موقفهم الجزئى، ونسلم لدعاة التنظير بسلامة موقفهم الجزئى أيضا، لكن الأصح أن نصل بين الموقفين الجزئيين فى موقف كلى موحد، أكثر تركيبا وفاعلية، ومن ثم أكثر قدرة على المراجعة الذاتية التى هى السبيل الأولى إلى التجدد الواعد والتطور الخلاق.

وأدهشنى صاحبى بأنه لم يختلف معى على مجرى عادته، بل قال لى وهو لا ينظر إلىّ، فقد كانت عيناه تمرح فى الفضاء الذى يحيط بمباني الجامعة: معك حق فى ما تكرره، عادة، من أن علينا أن نبدأ من حيث انتهى أساتذتنا، لنمضى إلى أفق أكثر وعدا، مؤكدين معنى الدرس الذى تعلمناه منهم، حين بدأوا، بدورهم، من حيث انتهى أساتذتهم ليضيفوا إضافاتهم الكيفية التى نبدأ نحن منها بوصفها نقطة بداية وانطلاق وليس بوصفها



نقطة نهاية أو اتّباع. ولم أُعلّق على ما قاله صاحبي بشيء، وإنما تركت عينيّ تمرحان في فضاء الجامعة التي أسهم هؤلاء الأساتذة في تأكيد معناها بوصفها الأفق الخلاق لفعل المساعلة الدائمة.



## الكلام الرطيط

ما إن رآنى صاحبي المشاكس خارجا من قاعة الدرس حتى بادرني بقوله: أين كنت في مساء أمس؟ لقد هافتك، ولكنى لم أجذك بالمنزل. قلت له: كنت في ندوة دعانى إليها صديقي فلان. سألتني صاحبي عن المشاركين في الندوة، فحدثته عن الأسماء والموضوعات المطروحة. ويبدو أنه لاحظ نبرة عدم رضا في صوتي، فاستغل الفرصة، وسألتني: وما انطباعاتك السلبية عن الندوة؟ فقلت له: ولماذا لا تسألني عن الانطباعات الإيجابية أولا؟ ضحك صاحبي ضحكته الماكرة قائلا: ألم نتفق من قبل على ضرورة أن نقلب النظرة المعتادة، ونتطلع إلى الوجه السلبي للظواهر؟ قلت لصاحبي: لم أتفق معك على ذلك. وكل ما أذكره أننا تحاورنا عن العقم والقيح، وقلنا إننا لابد أن نهتم بهما في ذاتهما، كما قلنا إننا لن نعرف قيمة الابتكار أو الجمال إلا بمعرفة نقيضيهما، فبضدها نتميز الأشياء، وتبريرك السؤال عن السلبي في الندوة لا يدخل في دائرة ما تحدثنا عنه، ولكنه يدخل في دائرة مكر المعتقد في مشاكستي، فقد كانت للندوة جوانبها الإيجابية وجوانبها السلبية على السواء، ومن الإنصاف ذكر هذه الجوانب وتلك.

---

\* جريدة «البيان» الإماراتية، ١٠/٣/١٩٩٩.

لم يتسرع كعادته فى الرد، أو يقاطعنى، وإنما تركنى  
أنتهى مما قلت، وتطلع إلى عيني مباشرة وهو يشاكسنى بقوله:  
لا بأس فى كل ما قلت، وأوافقك عليه. لكنى يا صديقى مهتم  
بالجانب السلبى للندوة وليس بالجانب الإيجابى، فلماذا لا  
تحدثنى عنه، وحسبى أن الجانب السلبى أكثر طرافة ولفتا  
للانتباه من الجانب الإيجابى. قلت لصاحبى: لا أعرف من أين  
أتيت بهذا الحس، وعلى أى حال فمن الصعب أن أحدثك عن  
جوانب سلبية، والأسهل أن أحدثك عن أكثر المسائل التى اختلفت  
فيها مع بعض الشعراء الشباب الذين حضروا الندوة. قال  
صاحبى: وهل هم شعراء حقا أم من كتّاب ما يدعى «قصيدة  
النثر» التى لا أفهم سر دفاعك عنها إلى اليوم؟ أوقفت صاحبى  
عن الاستطراد مقاطعا بقولى: دع عنك «قصيدة النثر» فى ذاتها  
الآن، فمن الممكن أن نتحدث عنها فى المستقبل، ودعنى أخبرك  
بالخلاف الذى لا يزال يثيرنى فى حديث بعض هؤلاء عن اللغة؟  
قال صاحبى: لن يضيرنى كثيرا تأجيل هجومى على قصيدة  
النثر، فالهم، الآن، أن أسمع ما قاله بعض هؤلاء عن اللغة.

قلت لصاحبى: بدأ الخلاف بأننى لاحظت أن الكثيرين من  
الشباب الذين يكتبون قصيدة النثر إنما يكتبونها استسهالا،  
وفرازا من إتقان الأداء اللغوى الذى يتطلبه الشعر بوجه خاص،  
كانهم لا يعلمون أن قصيدة النثر الحقيقية أصعب فى كتابتها

فنيا من قصيدة التفعيلة أو القصيدة العمودية، لأن قصيدة النثر لا تنبنى على الأطر الإيقاعية الخارجية التي تغدو عكازا للشاعر إذا تناقصت درجة التكتيف الداخلى فى علاقات قصيدته، وما أسهل أن يلاحظ الخبير بالشعر أن الكثير من القصائد التفعيلية والعمودية لا تستند إلا على هذه الأطر الخارجية، بعيدا عن خصائص «الشعرية» التي تجاوز مجرد الوزن والقافية.

قصيدة النثر لا يمكن أن تكون أو توجد إلا معتمدة على أعلى درجة من الكثافة الشعرية الداخلية، الكثافة التي تجعل لقصيدة النثر إيقاعها الخاص النابع من علاقات تراكيبها وعلاقات دلالاتها. ولا يمكن أن يتحقق ذلك إلا بمعرفة أسرار اللغة التي تكتب بها القصيدة. ولا أعنى بالمعرفة إتقان قواعد النحو والصرف فحسب، وإنما أجمع بين ذلك الإتقان والمعرفة الرقيقة بالمفردات اللغوية من حيث تشكلها فى علاقات جديدة تفتح آفاقا واعدة من الرؤية والرؤيا على السواء. ولكن للأسف فإن أغلب ما يكتبه شباب هذه الأيام تحت اسم قصيدة النثر إنما يدل على عدم المعرفة بقواعد النحو والصرف، وعدم الإحساس بشعرية التركيب اللغوى حتى عندما يخلو من الوزن، ولذلك نقرأ الكثير من الكلام الرطيط تحت عنوان قصيدة النثر، ولا علاقة لهذا الكلام لا بالقصيدة ولا بالنثر العربى.

ولم يطق صاحبي صبرا عندما وصلت إلى هذا الحد، وقاطعني قائلا: تعجبني صفة «الرطيط» هذه. خَبَّرْنِي أين عثرت على هذه الكلمة التي لم أسمعها إلا منك اليوم؟ قلت لصاحبي: دع عنك السخرية فالكلمة موجودة في «لسان العرب» وتستخدم اسما وصفة على السواء، فالرطيط هو الحمق والأحمق على السواء، وفي «اللسان» كذلك أن الرطيط هو الجلبة والصياح. والكلام الرطيط هو الكلام الأحمق الذي يحدث جلبلة بلا معنى، ويخلو من الذوق والرهافة والإحساس الداخلي بشعرية اللغة. والكثير من قصائد النثر التي يكتبها الشباب اليوم تنطبق عليها هذه الصفة، فهي كلام لا علاقة له بالشعر ولا باللغة التي أعرفها على الأقل.

قال صاحبي بنبرة لا تخلو من بعض الشماتة: وهل تعرف أن بعض هؤلاء ينسبون رطيط كلامهم إلى الحداثة؟ قلت: نعم أعرف. ولكن هؤلاء لا علاقة لهم بالحداثة بأي معنى أصيل من معانيها، فلم يقل أحد إن الحداثة هي هدم لقواعد اللغة. وكيف تهدم قواعد اللغة من نحو وصرف وهي الأساس في عملية التفكير نفسها؟ ولم يقل أحد إن الحداثة هي الجهل بأسرار اللغة، وهل يمكن لشاعر أن يكتب شعرا حقا وهو يجهل أسرار لغته؟ لن أقول لك ما قاله الشاعر الحداثي لصديقه الرسام: إن الشعر يكتب بالكلمات، وإنما أقول: إن الوعي العميق المرهف باللغة هو

أصل الموهبة الشعرية. هذا الوعي العميق المرهف باللغة هو ما يفتقده الكثيرون من متشاعري هذه الأيام العجيبة التي نعيشها.

ولم يتركني صاحبي أكمل الكلام فقاطعني بقوله: وبماذا ردّ عليك بعض الشباب الحاضر في الندوة على هذا النحو الذي استغفرك؟ قلت: حدثني واحد منهم عن الاقتران بين الإبداع الحقيقي والتمرد على اللغة. وحدثني ثان عن أن البحث عن سلامة القواعد النحوية والصرفية إنما هو نظرة ضيقة. وخط ثالث بين السلامة اللغوية والفصاحة والبلاغة بمعناها القديم. واتهمني رابع بأنني قد أصبحت محافظا بعد أن جاوزت الخمسين. ولم يتمالك صاحبي نفسه من الضحك وقال: معنى الحق في أن أشمت فيك، فقد ظللت تدافع عن الحداثة، وتدافع عن حرية الشباب في الاجتهاد، فنلّ جزاك على تعاطفك مع المغامرة والتجريب. قاطعت صاحبي قائلا: كُفّ عن الهزل، فأنا لا أزال مع المغامرة والتجريب، ومع الحداثة التي هي فعل دائم من أفعال الاكتشاف، ومع الابتكار الذي هو نقيض التقليد، ومهما كانت أخطاء المغامرة والتجريب فهي أهون بكثير من كوارث التقليد.

نظر إلى صاحبي نظرة لم تفارقها السماتة بعد، وعاجلني بقوله: المهم، بماذا رددت على هذه الاتهامات؟ قلت: أولا، لم أتعامل معها بوصفها اتهامات، وإنما تقبلتها بروح التسامح على أنها اجتهادات متعجلة. وثانيا: حاولت أن أوضح للشباب على

وجه التحديد الفارق الجذري والأساسى بين السلامة اللغوية والتمرد على اللغة. السلامة اللغوية تعنى أن لا تخطئ فى قواعد النحو والصرف، وأن تتقن هذه القواعد حتى تصل إلى أداء لغوى سليم يبين عنك، ويصل بينك وبين غيرك فى التواصل الإنسانى للفهم الذى يختل إذا اختلت السلامة اللغوية. والسلامة اللغوية هى الأساس التحتى الذى ينبغى أن يكون مطمورا فى لاوعى الكاتب بعمامة والشاعر بخاصة. وعلى هذا الأساس تبنى القصيدة وتصدع من السلامة إلى اكتشاف المنابع الشعرية الجديدة فى علاقات النحو وترايبطات الجمل وتراكيب الأصوات، لكن البداية هى توخى معانى النحو بين الكلمات كما يقول عبد القاهر الجرجانى أعظم البلاغيين فى تراثنا العربى القديم. أما التمرد على اللغة فهو شئ آخر، لأنه تمرد على المعجم التقليدى، وعلى المسكوكات اللفظية البالية، وعلى الاستعارات الميتة والتشبيهات الزخرفية، وعلى الأوزان والإيقاعات التى فقدت قدرتها على الإثارة. ويعنى ذلك الثورة على علاقات اللغة عندما يصيبها الجمود، وعلى ترابطاتها التى تدفع إلى التقليد، وعلى تراكيبها التى تغدو عائقا أمام تفجر الطاقة الشعرية. ولكن التمرد على اللغة لا يعنى، قط، أن تجعل الفاعل مفعولا، والمفعول فاعلا، أو تكتب تراكيب لغوية ركيكة كأنها ترجمة سقيمة عن لغة أجنبية، ولا أن تدارى جهلك بادعاء الثورة على التقاليد والتمرد على اللغة،



فهذا كله لا يدخل إلا فى دائرة الادعاء الذى لا يفضى إلا إلى الكلام الرطيط.

قال صاحبى بعد صمت قصير: ولكن ماذا عن البلاغة والفصاحة، ولا تنس أن أصحابك من دعاة الحداثة، أو أدعيائها كما تقول، يتحدثون كثيرا عن كسر رقبة البلاغة وانتهاء الفصاحة. قلت لصاحبى: إذا كنت تقصد إلى البلاغة القديمة التى كانت تعنى مطابقة الكلام لمقتضى الحال الخارجى فحسب، فلا بد من كسر رقيبتها، والتحرر من قواعدها المعيارية، والانطلاق بعيدا عن أصولها التقليدية. وقل الأمر نفسه فى «الفصاحة» بقواعدها الست أو السبع التى وضعها أمثال السكاكى والقزوينى وغيرهم من علماء البلاغة المتأخرين. ولكن لا تنس يا صاحبى أن لكل عصر بلاغته، بل لكل شاعر بلاغته التى لا يشاركه فيها شاعر آخر، والحداثة التى تؤزقك يا عزيزى لها بلاغتها الخاصة، بل أغامر وأقول: لها بلاغات بعدد تياراتها واتجاهاتها التى تزايدت بعد أن تحولت إلى مابعد حداثة. ولذلك يتحدث النقاد عن «بلاغة القص» وعن «بلاغة السخرية» دون أن يجدوا فى ذلك حرجا، لأنهم يتحدثون عن مبادئ كتابية جديدة. والبلاغة من حيث هى صفة لا تخص زمنا دون زمن، لأنها أصول الكتابة الإبداعية، ومادامت الكتابة الإبداعية متغيرة بتغير الزمن فلا بد من تغير أصول البلاغة ومبادئها وتجلياتها.

ولم يفارق صاحبي مشاكسته المعهودة، فقاطعنى قائلا:  
ولكن بين أصحابك النقاد المحدثين من يستبدل بكلمة البلاغة  
كلمات أخرى مثل «الخطاب» و«الشعرية». أقصد إلى هؤلاء الذين  
يتحدثون عن «شعرية الكتابة الصوفية» أو «الخطاب الشعري» عند  
أدونيس» على سبيل المثال. قلت لصاحبي: حتى لو أثر البعض  
من النقاد المحدثين استخدام مصطلحات وصفية جديدة، وهجر  
المصطلحات القديمة بسبب ما يراه في بعض ترابطاتها السلبية،  
فإن القضية الأساسية تظل قائمة، وهي أنه لا إبداع شعريا -  
في قصيدة النثر، أو قصيدة التفعيلة، أو القصيدة العمودية - إلا  
بامتلاك القدرة الكاملة على الأداء اللغوي والمعرفة بأسرار اللغة.  
ولم يجد صاحبي ما يشاكسني به، فوافقتني على غير عادته،  
قائلا: معك حق. وإذا لم تتحقق السلامة اللغوية والمعرفة بأسرار  
اللغة فالنتيجة لن تكون سوى الكلام الرطيط.

## التمرد على الأب

قال لى صاحبي: هل تعرف أن من أجمل الحوارات التي قرأتها مؤخرا حوارا لصديقك أدونيس، أجاب فيه عن استفهام يتصل بتفسير حضوره الطاغى فى شعر الشباب المتمرد طوال الثمانينيات فى مصر ثم انحساره خلال التسعينيات، وقد اختتم التفسير بسؤال جرح يقول: هل يشعرك انحسار حضورك الطاغى بالمرارة؟ قلت لصاحبي: وبماذا أجاب أدونيس؟ قال: ذكر أدونيس أنه لا يشعر بمرارة فى ذلك، بل على العكس يجد فى الأمر ظاهرة من الحيوية. وأضاف موضحا بأنه لابد من إعلان الحرب على الكبار بصفة مستمرة، خصوصا من قبل الشباب والأجيال الأدبية الطالعة. لكن عليهم أولا، لكى ينجحوا فى هذه الحرب، أن يعرفوا «عدوهم» الرمزى معرفة حقيقية، عبر نصوصه ذاتها لا عبر الأقاويل والتأويلات الشائعة التي لا تليق بالشعر أو الفكر. وختم أدونيس بتأكيد أنه تراثنا الشعرى كان سيفدو تراثا فقيرا لو لم يحارب أبو نواس وأبو تمام الشعر الذى كتب قبلهما محاربة فنية وفكرية، ولو لم يحاربهما، بدورهما، المتنبى، بل لو لم يحارب أبا العلاء من جاءوا بعده إلى شعراء اليوم.

---

\* جريدة «البيان» الإماراتية، ١٧/٣/١٩٩٩ .

قلت لصاحبي: أنا أوافق أدونيس تماما على ما قاله، حتى لو رأيت في استخدامه لكلمة «الحرب» نوعا من المبالغة، فالمؤكد أنه لا يمكن لإبداع أن يستمر، وأن يتقدم إلى الأمام، وأن يفتح المزيد من الأفاق الواعدة، إلا بالتمرد على القديم، والثورة على الثابت، والقضاء على تحجر التقاليد، ومن ثم البحث عن بدائل واعدة، والسعى إلى اكتشاف ما يظل في حاجة دائما إلى الكشف. ولذلك كان ازدهار الشعر العربي القديم قرين تعاقب التمرد على الأجيال السابقة، خصوصا حين شعرت الأجيال اللاحقة أن حياتها قد تغيرت، وأنها ترى العالم المتغير وتدركه وتشعر به بطرائق مختلفة عن طرائق الآباء في الرؤية والإدراك والشعور. إن الوعي بالمغايرة والاختلاف هو أصل الحيوية في الإبداع، سواء على مستوى علاقة المعاصرين واحدهم بغيره، أو على مستوى علاقة المعاصرين بالسابقين. ولا يمكن للفنون والآداب وكل أشكال الفكر، بل كل أشكال الحياة، أن تحتفظ بالطاقة الحيوية التي تتسع بها دوائر التطور الخلاق إلا بوعي بالمغايرة والاختلاف. أما في الأدب بوجه خاص، فلا بد من الثورة على الأب القديم.

قال لي صاحبي: إن كلامك عن الثورة على الأب القديم يذكرني بالتحليل النفسي الذي أعرفه، وبفكرة التمرد الأوديبى على الأب في مذهب عالم التحليل النفسي الشهير سيجموند

فرويد، ويوجه خاص تفسيرات المحللين المحدثين لأفكار فرويد، أعنى أمثال چاك لاكان، ولايلانش، ويونتياالس، وغيرهم من الذين جعلوا من التمرد الأوديبى على اسم الأب، حتى على المستوى الرمزى، تمردا على كل سلطة قديمة تحول بين براعم الجديد والتفتح والنماء فى كل المستويات السياسية والاجتماعية والإبداعية.

قلت لصاحبى: كلام معقول، وإن كنت أفضل أن نقصر حديثنا على الدائرة الإبداعية التى نعرفها. والتى يمكن أن تجتهد فيها كما نشاء، بعيدا عن مخاطر الحديث فى السياسة، خصوصا فى مجتمعاتنا العربية التى تتحدث كثيرا عن الحرية دون أن تمارس أو تقبل حتى حق ممارستها. وعلى فكرة، دعنى أستغل معرفتى التراثية، وأخبرك أن فكرة التمرد الأوديبى هذه فكرة قديمة فى التراث العربى، خصوصا فى علاقات الأجيال الشعرية، وهى فكرة تظهر عندما يشعر الشعراء بضرورة الإسهام فى تغيير الإنسان، ومن ثم الحياة من خلال إبداعهم الجديد الذى يتحول إلى نوع جديد من الغواية. أعنى الغواية التى تنضى بمن يتأثر بها إلى التمرد على الطرائق القديمة فى الإدراك، والمواجهة الجديدة للنفس، فى محاولة من محاولات تغييرها إلى الأفضل، بعيدا عن سطوة الماضى الذى يأخذ صورة الأب الطاغية فى شعر أبى تمام، خصوصا بيته الذى يقول:

فَفَسَلَكْ قَطُّ أَصْلِحْهَا وَدَعْنِي مِنْ قَدِيمِ أَبِ

قال لى صاحبي: جميلة جدا عبارة «ودعنى من قديم أب»، ليتنا نقولها صباح مساء لطلابنا فى المحاضرات، وللقرءاء على صفحات الجرائد والمجلات، فلم يفسدنا إلا شيوع التقاليد التى تقضى على معنى المغايرة والاختلاف، وتصر على أن يكون اللاحق صورة حرقية من السابق، كما لو كانت الحياة لا تتجدد، وكما لو كان التاريخ يسير فى دائرة تكرر حركتها كدولاب الساقية أو إطار السيارة أو غقرب الساعة، وكما لو كان كل جيل أقدم يعرف أكثر من كل جيل أحدث، ذلك على الرغم من أن العكس هو الصحيح، فالمعرفة فى ازدياد، وكل جيل لاقى يعرف بالضرورة أكثر من كل جيل سابق بسبب تطور العلوم وتقدم تقنيات العصر. ولقد كان من نتيجة عبادة القديم عندنا أن تميزت ثقافتنا السائدة بمهاجمة التجديد، والنفور من التجريب، والاسترابة فى المغايرة، والعداء للاختلاف، ومن ثم إيثار التقليد على الاجتهاد، وتفضيل الاتباع على الابتداع، والانحياز إلى المؤلف والمعروف والمتاح، والاستغراق فى الماضى بما يعوق التطلع إلى المستقبل، وبما يجعل من كل ما يأتى فى قابل الزمان صورة أخرى لما انصرم من غابر الأيام، بل بما لا يقبل الجديد إلا على سند من القديم، أو يجعل من الجديد محاكاة أخرى أو تكرارا مفايرا فى الشكل فحسب للقديم الذى هو أصل الوجود الذى لا يمضى إلا إلى الوراء.

قلت لصاحبي: الحق أننى أتفق معك هذ المرة، وأجد فى كلامك ما يلهينى عن أن أشاكسك كما تشاكسنى عادة بالحق وبالباطل، بل أجد فى كلامك عن سطوة الماضى الجامد ما يذكرنى فى مغزاه بإحدى حكايات ألف ليلة، وهى حكاية يمكن تفسيرها فى ضوء نظريات صديقك فرويد عن التمرد الأوديبى على الأب، وهو تمرد يأخذ فى الحكاية صورة قتل الأب الجامد الذى يستعبد الابن، ويغلّ حركته أو يشلها بما يقضى على الحضور الفاعل لشخصية الابن تماما.

قال لى صاحبي: وما هذه الحكاية؟ قلت: هى الحكاية التى ترد فى الرحلة الخامسة من رحلات السندباد السبع، حيث يحكى السندباد قصته مع «شيخ البحر». وقراء ألف ليلة يعرفون هذه الحكاية، إذ بعد أن تحطمت سفينة السندباد، وألقت به الأمواج إلى جزيرة جميلة، ملأى بباسق الشجر وعاطر الزهر وطيب الثمر، صادفه شيخ مليح، جالس عند ساقيه على عين ماء جارية، مؤتزرا بإزار من أوراق الشجر، فدنا منه السندباد وسلم عليه، فحرك الشيخ رأسه، وأشار بيده أن احملنى على رقبتك وانقلنى من هذا المكان، فحمله السندباد على كتفيه، وأحاط رجله برقبته، وانتقل إلى المكان الذى أشار إليه، وقال له انزل على مهلك، فلم ينزل الشيخ، وأحكم رجله على رقبة السندباد، وظل يخنقه

ويضربه بساقيه اللتين تحولتا إلى مثل أرجل الجاموس في  
السواد والخشونة، وضيق وثاقه على السندباد، لا يفارق رقبته  
ليلاً أو نهاراً، ومضى السندباد المسكين يحمله كارهاً، لا يستطيع  
فكاكا من شيخ البحر الشيطاني الذي خادعه عن نفسه، أو  
خادعت السندباد نفسه عنه.

قال صاحبي: حكاية متعددة الدلالة والمغزى حقاً. وأتصور  
أن علاقتنا بماضيينا الجامد الذي يريد أن يجعلنا صورة منه  
أشبه بعلاقة السندباد بشيخ البحر في استبداده بالسندباد،  
وعلاقتنا بالآباء والأجداد الرمزيين الذين يخادعوننا عن حاضرننا  
كى يُضَيِّقُوا وثاق حياتهم القديمة على حياتنا الحاضرة أشبه  
بمخادعة شيخ البحر للسندباد. وكالسندباد فى الحكاية، نقترّب  
نحن من هؤلاء الآباء والأجداد الرمزيين بوصفهم أصلنا الذى لا  
نستغنى عنه، ونحرص على أن نتواصل معه، لكن بدل أن يغدو  
الأصل قوة دافعة لنا على أن نجاوزه إلى ما يضيف إليه، ويؤكد  
حضورنا الخاص فى زماننا المتغير، يغدو هذا الأصل قيذا ينفى  
قدرتنا على مجاوزته، ويتحول إلى ما يشبه جبل المغناطيس فى  
حكايات السندباد الأخرى، ذلك الجبل الذى كان يجذب إليه  
السفن ويحطمها تحطيماً. وبدل أن نتواصل مع الأصل القديم،  
محافظين على مغابرتنا واختلافنا، ومن ثم على قدرتنا الذاتية فى  
الإبداع، ينقطع التواصل ويتحول إلى حبل من مسد، يشدنا إلى



نير ماضى الأصل الجامد الذى يدفعنا دفعا إلى اتّباعه وتقليده ومحاكاته وتكراره. ولا سبيل إلى مقاومة هذا الأصل، أو الأب الرمزى الذى يقضى على حضور الابن، إلا بالثورة عليه وتدمير أغلاله.

قلت لصاحبى: وهل تعرف كيف ثار السندباد على شيخ البحر الذى استعبده؟ قال صاحبى فى نبرة لم تخل من فضول الرغبة فى معرفة النهاية: وماذا صنع السندباد؟ قلت: اقتصرت شعائر القتل الفرويدى، (إذا نسبنا فعله إلى رمزيات العالم الشهير فرويد)، ولكن بعد أن لجأ إلى الحيلة، وسقى شيخ البحر مسكر الشراب حتى تعتبه السكر، وأخذ صخرة عظيمة ضربه بها وهو نائم، ف قضى عليه، وتخلص منه، فأكد فعل حريته وحضوره الفاعل بعيدا عن القيد، ولا تنس أن السندباد فعل ذلك بالحيلة، أى بالعقل الذى هو نقيض النقل، والابتداع الذى هو نقيض الاتّباع، كما لو كانت حكاية السندباد نقول لنا على سبيل المجاز والتمثيل إن التمرد على أمثال هذا الشيخ الشيطانى إنما تكون بيقظة العقل والفكر والوجدان وانبثاق مبدأ الرغبة الذى يتمرد على مبدأ الواقع، أعنى مبدأ الرغبة الذى يؤكد به الابن حضوره الفاعل إزاء الأب، من حيث هو إضافة جديدة، وعى مغاير، أفق مختلف، حلم بالمستقبل الذى لا يقبل من ماضيه إلا مايدفعه إلى الإيغال فى رؤيا المستقبل.

قال لى صاحبي: معك حق. وإن أشاكسك كثيرا هذه المرة، لكن دعنى أذكرك فحسب من استخدام عبارة «قتل الأب» بالمعنى الفرويدى كثيرا، فنحن نعيش فى مجتمعات أبوية، أو بطيريكية إذا استخدمنا عنوان كتاب هشام شرابى الشهير عن «المجتمع البطريركى» الذى هو مجتمع أبوى بالمعنى المناقض للحدائثة والمعادى للجديد والنافر من المغايرة والاختلاف. قلت: معك حق. ولكنك تعرف أيها الخبير بعلم النفس التحليلى أكثر منى أننى لا أتحدث عن قتل حقيقى وإنما عن قتل رمزى، لابد أن يقترفه الجديد الحى لينتصر على القديم الميت، وأتحدث عن أب رمزى، هو كل قديم يتحول إلى سلطة قمعية تعوق التطور الخلاق للحياة الجديدة. يعنى أتحدث عن فعل التمرد الذى لابد لنا جميعا من القيام به كى نمارس حقنا الطبيعى والحتمى فى الاختلاف والمغايرة والحضور الفاعل المفتوح إلى ما لا نهاية على أفق المستقبل الواعد.

## معنى التمرد على الأب

لم يتركنى صاحبي أمضى إلى حال سبيلي، بعد أن أوضحت له ما أقصد إليه من معنى رمزى لقتل الأب، وعاجلنى بما ردنى إلى الموضوع مرة أخرى، وقال لى فى نبذة محذرة، إن الحديث عن القتل الرمزي للأب لابد أن يزداد وضوحاً فى أذهاننا على الأقل، قبل أن ننقله إلى غيرنا ممن قد لا يحسن فهم ما نرمى إليه، فيستخدم عبارة قتل الأب استخداماً فجاً، يستبدل بمعناها الإيجابي معناها السلبي. وما أكثر العبارات التى تتطير حولنا، وأصل معناها موجب، ولكن الاستخدام العجول لها، فضلاً عن اختزالها، واقتطاعها من سياقاتها، ينتهى بها إلى أن تتحول إلى قنابل عنف موقوتة فى خطابنا الثقافى المشحون بالعنف إلى أبعد حد. يضاف إلى ذلك يا صديقى أن العلاقة بالأب حتى على المستوى الرمزي ليست علاقة واحدة، ثابتة البعد أو وحيدة الاتجاه، وإنما هى علاقات متعددة ولها تجليات متباينة. والأهم من ذلك أنه حتى الحضور الرمزي للأب حضور متعدد، أعنى أنه حضور آباء وليس حضور أب واحد، مطلق، وحيد الصفة، فهناك الأب الرحيم مقابل الأب الرحيم، وهناك الأب الذى يدفع إلى

---

\* جريدة «البيان» الإماراتية، ٢٤/٣/١٩٩٩.

المغايرة وينمى ممارسة الاختلاف فى الابن، حتى فى علاقته به، لا من حيث هو مصدر سلطة، ولكن من حيث هو مصدر رعاية وأمان. وإذا كان الأدب الذى أنت متخصص فيه يتضمن صورة «الأب كارامازوف» فى رواية دوستويفسكى الشهيرة فهناك صورة الأب المغايرة، الصورة التى تشبه صورة سيد سيد الرحيمى الأب الذى ظل يبحث عنه ابنه صابر فى رواية «الطريق» لعنما نجيب محفوظ، خصوصاً حين مضى صابر، على امتداد الرواية، يبحث عن أبيه الرحيمى ليجد فى كنفه الاحترام والأمن والتحرر من ذل الحاجة إلى أى مخلوق، ويجد فى رحابه الحرية والكرامة والسلام. ألا تذكر كل ذلك؟

قلت لصاحبى المشاكس: أذكر ذلك كله. ولكننا نتحدث عن معنى يعينه للأب الرمزي، هو المعنى السلبي الذى يتحول به رمز الأب إلى رمز للسلطة التى تقمع تطلعات الحرية ورغباتها فى أعماق الابن، أو من يقع موقع الابن من السلطة التى تأخذ شكل الأب القامع. ومن المعلوم أن المعنى الرمزي لا يؤدي ما يؤديه المعنى الحقيقي من دلالة، شأن الرمز فى ذلك شأن المجاز الذى يراد به لازم معناه ولا يراد به معناه المباشر كما يقول علماء البلاغة القديمة. وأحسبك توافقنى أن المقصود بالتمرد على الأب الرمزي فى سياق كلامنا هو التمرد على الرمز الذى يتحول به كل قديم إلى سلطة قمعية تعوق فعل التطور الخلاق. ونحن نرى ذلك

فى المعرفة كما نراه فى الإبداع، بل رأيناه فى تراثنا الشعرى عندما تحول الآباء الرمزيون من الشعراء القدامى إلى سلطة قمعية تعوق مغامرة التجريب، وتهدد ممارسة المغامرة والاختلاف، فتمرد الأبناء الرمزيون من الأجيال الشعرية اللاحقة على آباؤهم الرمزيين. وكان هذا التمرد هو أساس حركة التجديد التى أطلق عليها أسلافنا من النقاد اسم «خصومة القداماء والمحدثين».

ولولا هذه الخصومة (التي هى نوع من أنواع الفعل الرمزي الذى يقضى به الابن المتمرد على الحضور القمعي للأب الجامد) ما حدث الجديد فى الشعر العربى القديم، وما وجد المحدثون أمثال بشار وأبى نواس وأبى تمام سبيلهم المستقل إلى الإبداع، وما وجد أمثال المتنبى وأبى العلاء فى داخل كل منهم الباعث الخلاق على الإبداع الذى تميزوا به على السابقين عليهم. وطبيعى أن يكون فعل تمرد كل واحد من هؤلاء فعل خروج على الإجماع لأنه مغامرة فردية لتقاليد ثابتة واختلاف عنها فى آن. وطبيعى كذلك أن ينطوى كل واحد من هؤلاء على آباءه الرمزيين، لا لكى ينسخ حضورهم، أو يكرر ما قالوه، أو يقلد ما كتبوه، وإنما لكى يضيف إليهم الإضافة التى تجعل من حضوره النوعى إزاحة للأب الرمزي بكثير من معنى، ومن إبداعه الجديد انقطاعا عن التقليد داخل تقاليد الاتباع التى ينتهى إليها. ويعنى ذلك أنه حتى إبداع الآباء الرمزيين لا يمكن أن يوجد، أو أن يمضى فى

مساره الجديد، لو لم يضع الآباء إبداع آبائهم الأقدم موضع المسألة، خصوصاً في زمن استقباله المختلف عن زمن إبداعه.

قال صاحبي: أحسبني أفهم من كلامك هذا أن المعنى المستخدم في التحليل النفسي للقتل الفرويدي للأب الرمزي في الإبداع الشعري هو الشرط الضروري والحتمي لحيوية هذا الإبداع وتجده، وأن هذا المعنى المخصوص في علم النفس هو معنى عام في الحياة الإنسانية التي لا يمكن أن تتجدد أو تتطور إلا بتمرد الجديد الحى على القديم الميت، أو ثورة المتطلع إلى الأمام والمتوثب بالحركة على الجامد في موضعه والكاره للتحرك. قلت لصاحبي: معك حق فيما فهمت، وأضيف إليه أنني أدعوك إلى أن تتصور حال تراثنا الشعري - بل حال تراثنا بوجه عام - لو خلا من التمرد على الآباء الرمزيين، وتقبلت الأجيال اللاحقة ما خلفته لها الأجيال السابقة. وأضيف إلى ذلك أن كل حركة من حركات التجديد، في الإبداع أو الفكر، أو العلوم أو حتى الصناعات، هي انقطاع عن القديم وتمرد عليه، ومن ثم قتل للأب الرمزي، خصوصاً حين يتحول هذا الأب إلى سلطة قمعية تفرض اتباعها ومحاكاتها وتقليدها والإذعان لها. ويقدر جذرية حركة التجديد، في كل أنواع الإبداع وكل أشكال الفكر، بل كل أنواع العلوم والصناعات، تكون جذرية فعل القتل الرمزي الذي هو فعل التمرد الأبدي للحضور الإنساني، سواء في بحثه عن أفق واعد

يظل فى حاجة دائما إلى الكشف، أو فى كشفه عن ما يحقق الحضور الفاعل للابن فى الوجود بعيدا عن سلطة الأب. ويقدر سطوة الأب الرمزي وحدة سيطرته وصرامة نواحيه القمعية تكون درجة التمرد عليه وحدة الخروج على نواحيه ومعنى مواجهة قمعه بنقيضه الذى يغدو نوعا من القتل الرمزي للأب من ناحية، ونوعا من المفارقة التى تستبدل بالأبء الرمزيين القدامى أباء آخرين غيرهم فى التراث الماضى نفسه.

قال لى صاحبى: قد فهمت، الآن، معنى التمرد على الأب الرمزي الذى هو شرط ضرورى لتجدد الإبداع بل تجدد الحياة فى كل جوانبها. وأحسب أن المعانى التى يستدعيها هذا الفهم لا غبار عليها لو أنعمنا النظر فى حركة الأشياء، واستجبنا إلى دافع التطور الخلاق فى داخلنا. ولكن اسمح لى أن أحترز بأمر، وهو أن فعل القتل الرمزي الذى يرادف التمرد على هذا النحو لا يقع عادة إلا فى اللحظات المفصلية من التاريخ، أعنى اللحظات التى يتولد الجديد من شروطها، وليس فى لحظات التجديد نفسها. وإلى جانب هذا الاحتراز، لا بد أن أسألك عن عملية الاستبدال التى تشير إليها، خصوصا عندما أشرت إلى استبدال أب بأب، فالحق أننى لم أفهمها تماما، وأرجو أن لا تكون تقليعة من تقليعاتك التى تفاجئنى بها بين الحين والحين، فأنا أصبحت أقرب إلى تقبل استخدام فعل القتل الرمزي على سبيل استعارة

المصطلحات الوصفية من علم التحليل النفسى عند فرويد، ولكن أن يستبدل المبدع المجدد أبا رمزيا بأب آخر فهذا ما لا أفهمه إلى الآن، بل ما أرى فيه تناقضا مع فكرتك نفسها، فالذى يتمرد على الأب بهذا المعنى لابد أن يتمرد على كل أب رمزى فى تمرده على كل سلطة يمكن أن تعوقه عن الحركة الخلاقة إلى الأمام.

قلت لصاحبى: أما احترازك فمع احترامى له، إلا أننى لا أميل إلى الماضى معه إلى النهاية، ففعل التمرد هو الوجه الآخر الملزم لفعل الإبداع، وذلك لأن كل إبداع حقيقى، فى أى اتجاه أو مجال، هو خروج على القاعدة، خرق للمألوف، مجاوزة للمعتاد، اكتشاف لأفق مغاير، وضع للذات المبدعة نفسها موضع المساطة التى يمكن أن تتحول إلى فعل من أفعال النقض. وسواء تحدثنا عن مبدع مفرد أو عن حركة جماعية من حركات التجديد فإن الجذر واحد، سواء من حيث علاقة التجدد بالتمرد الفردى على إنجاز الذات، أو من حيث وضع هذا الإنجاز باستمرار موضع المساطة، أو اكتشاف أفق إبداعى يظل دائما فى حاجة إلى الكشف، أو حتى من حيث علاقة التجدد بالتمرد الجمعى الذى ينقض به الجيل الجديد ما فعله الجيل القديم، ويضع إنجازهم موضع المساطة كى يجاوزه إلى ما يحقق به حضوره فى التاريخ وبالتاريخ.

قال لى صاحبى: وإنّ، فالتمرد يا صديقى هو الفعل الملزم للإبداع، ما ظل إبداعا، أى ما ظل بحثا عن الجديد الواعد



وتجسيدها لتوثيق الطاقة الخلاقة فى الإنسان. قاطعت صاحبة بقولها: ولا أظننى أتوقف عند هذا الحد فحسب، بل أضيف إليه أن المبدع الواحد يمكن أن يتحول لإنجازه السابق، مع الوقت، إلى أب رمزى تسلطى قامع من نوع مواز. ويحدث ذلك حين يقع كاتب من الكتاب، مثلاً، أسير إنجاز مرحلة بعينها من مراحل عمله، مرحلة تدفعه إلى تقليدها وتكرارها، كما لو كانت هذه المرحلة تحولت إلى أب رمزى مواز، يفرض تقليده وتكراره إلى ما لا نهاية. ولو لم يتمرد هذا الكاتب على سطوة مرحلته السابقة لما استطاع أن يبدع فى مراحل اللاحقة. والمثال القريب على ذلك إبداع نجيب محفوظ الذى لم يكتب الثلاثية إلا لأنه - فى جانب منه - تمرد على نجيب محفوظ الذى كتب الروايات التاريخية.

قال صاحبى: ويمكن أن أكمل ما تقول فأضيف أن نجيب محفوظ الذى كتب «أولاد حارتنا» هو الذى تمرد على واقعية «بداية ونهاية» و«زقاق المدق» و«خان الخليلي». قلت لصاحبى: تماماً كما أن نجيب محفوظ الذى كتب «ثرثرة فوق النيل» هو الذى تمرد على تمثيلات (أليجوريات) «الطريق» و«الشحاذ». وقل إن نجيب محفوظ الذى كتب ملحمة «الحرافيش» هو الذى تمرد على ما قبلها، وهكذا... إلى آخر أعماله. ولو لم يكن نجيب محفوظ ينطوى على بذرة التمرد الدائم حتى على نفسه، ومن ثم

ينطوى على فعل القتل الرمزي للأب الذى يمكن أن يغدو إياه، فى كل مرحلة من مراحل الكتابة، ما كان نجيب محفوظ هو نجيب محفوظ: عميد الرواية العربية، وكاتبها الأول، وحامل لواء الأدب العربى إلى العالمية التى دخلها من أوسع أبوابها.

## الحضور المتعدد للأب

قال لى صاحبي: دعنى أكمل مشاكستى لك، وأنكرك بأنك لم تقل لى رأيك فى مسألة الحضور المتعدد للأب، فأنت فى اقتناعك بفكرة فرويد عن القتل الرمضى للأب، تمضى مع الفكرة إلى نهايتها القصوى، وتجعل من كل قديم، ومن كل سابق، سلطة قمعية تغدو بديلا لرمزية الأب الذى قتله أوديب فى تفسير فرويد للأسطورة اليونانية القديمة. وأنا لا أوافقك على هذه الحدية فى التفسير، فلا بد من التمييز بين القديم فى تجلياته المتنوعة والمتباينة والمغايرة. وإذا كان كل سابق ليس عائقا بالضرورة، فإن الآباء الرمزيين فى الإبداع الأدبى الذى تتحدث عنه ليسوا فردا واحدا أو أبا مطلقا يجعل التمرد عليه شرط الإبداع المغاير له. نحن يا صديقى إزاء حضور الأب المتعدد وليس الأب المفرد حتى لو كان فى صيغة الجمع.

قلت لصاحبي: أصدقك القول إننى لا أجد عقليا ما يدفعنى إلى الخلاف معك جنريا فيما تقول، فالأب الرمضى ليس مفردا بالضرورة وإنما يقبل التعدد والتنوع، فهناك الأب الرمضى الذى يقبل الامتداد، ويدعو إليه بالقدر الذى يدعو إلى الاختلاف عنه والمغايرة له. وهناك الأب الحانى الذى يخفض جناح الرحمة

---

\* جريدة «البيان» الإماراتية، ٢٦/٣/١٩٩٩.

على أبنائه، يتقبل منهم كل فعل، ويغفر لهم كل إساءة، لكن من غير أن يتدخل في حياتهم، كأنه صورة أخرى للآلهة في العبادات الشنتوية، وهى عبادة أرواح الأسلاف الشائعة في اليابان، حيث الأرواح التى تتحول إلى آلهة تغفو فى معابدها، منتظرة من يوقظها من سباتها، أو يأتى إليها طائعا مختارا. وهناك الأب الرمزي الذى أحدث عنه، والذي تشير إليه أسطورة أوديب فى تفسير فرويد لعقدة أوديب، وهو الأب الذى يتحول إلى سلطة قمعية، أمرية، مستبدة، طاغية، وذلك على نحو يغدو وجوده التسلطى فى ذاته عائقا يحول دون تحقق حضور الابن أو تطوره. هذا الأب الأخير، يغدو رمزا لكل سلطة تفرض نفسها على غيرها، أو تتحكم فى إرادة غيرها، أو تنفى حق الاختيار عن غيرها، متصورة أنها الأعلى دائما وغيرها الأدنى، وأنها الأحكم وغيرها الأحمق، وأنها الأعقل والأرزن والأحصف وغيرها الأرعن والأعق والأهوج. وقد تستند هذه السلطة إلى ملامح عُمرية فى الثقافة التى ترتفع فيها درجات التعقل كلما ارتقينا سلم العمر، حيث الأكهل هو الأحكم والأصغر هو الأحمق. وقد تستند هذه السلطة إلى تأويلات دينية أو اعتقادية، خصوصا فى الثقافات التى يغلب عليها النقل أو الاتباع أو التقليد، حيث الأخذ عن النص المنطوق أو المكتوب هو الأصل الذى ينفى الاجتهاد الذاتى أو الابتداع المغاير.

وقد تتجسد هذه السلطة فى نظام سياسى، يدور حول زعيم واحد  
أحد، مهما تعددت صفاته أو مسمياته، كانه المبدأ المطلق الذى  
تنبثق عنه الأشياء لتعود إليه طائفة مدعنة، تأخذ عنه بما يغدو  
قيسا من حكمته بوصفه المصدر الأوحد للمعرفة والسلطة على  
السواء.

إن قال لى صاحبي: والبطيريك هو الاسم الأجنبى القديم  
لهذا النوع الأخير من الأب، فأنت تعرف، لا شك، أن البطيريك،  
فى التاريخ الأنثروپولوجى، هو الأب أو الحاكم الذى لعب دور  
الأب المطلق للقبيلة العبرانية القديمة، ومن هذا المعنى الأول  
تفرعت المعانى الحديثة، وإن بقيت نواة المعنى الأصلية باقية،  
وظلت الجماعة البطيركية هى الجماعة التى يلعب فيها الأب أو  
أكبر الذكور سنا دور رأس العائلة أو القبيلة أو المجموعة، لا  
ينازعه أحد فى هذه الرئاسة المطلقة التى لا تعرف معنى الشورى  
أو التكافؤ فى العلاقات. ولا شك أن هذا النوع من الأب كان فى  
ذهنك وأنت تتحدث عن ضرورة التمرد على الأب، أو شعائر قتل  
الأب بمعناها الرمزية عند فرويد، ولكن اعترافك، الآن، بوجود  
صور متعددة للأب يعنى موافقتك معنى على أن هناك آباء لا  
ينبغى التمرد عليهم، آباء يمثلون الحرية والكرامة والسلام وغيرها  
من القيم التى بحث عنها صابر سيد سيد الرحيمى فى رواية  
«الطريق» لنجيب محفوظ.

قلت لصاحبي: لا أريد أن أبادلك المشاكسة، فأسألك عما إذا كان صابر قد وجد أباه سيد سيد الرحيم حقاً، وإنما أوافئك على تعدد صور الآباء حتى على المستوى الرمزي، وأضيف إلى ذلك إن هناك من الآباء من يدعو إلى الحوار معه، ومن ثم مصاحبته بدل عدوانته، كأنه يعمل بالمثل الذي يقول: إن كبر ابنك أخه.

وهناك الأب الذي يحول بيننا والنمو المستقل عنه، أو الانطلاق بعيداً عن قيده، كأنه المجلى الآخر لشيخ البحر في حكاية السندباد. والأب الأول نلوذ به، أحياناً، هرباً من سطوة الأب الثاني، أو نبحث عن شبيه له، أو مجلى، في حال من الحنين إلى الأصل الرحيم أو الملاذ الحاشي. والأب الثاني هو الذي لا بد من التمرد عليه، أو قتله رمزيًا، سواء بالمعنى الذي قصد إليه فرويد، أو المعنى الذي انطوت عليه حكاية السندباد. وللأسف، فإن ذلك الحضور الرمزي للأب الطاغية البطريك المستبد، هو الحضور الغالب على ثقافتنا في كل جوانبها، والغالب على أنظمتنا السياسية ومؤسساتنا الاجتماعية وتقاليدنا الفكرية والإبداعية على السواء. وإلا فقل لي لماذا نكتب كثيراً عن الماضي الذي يكتسب صورة هذا الأب القاهر ولا نكتب عن المستقبل الذي يجب أن نصنعه على أعيننا ونستكشفه بعقولنا ووجداننا بعيداً عن سلطة ذلك الأب؟ ولماذا نعدى التجريب والمغايرة وحق الاختلاف، ولا نمارس التسامح أو الحوار؟ أليس ذلك لأننا نتمثل

ثقافة بطبريكية تحيل كل واحد منا إلى صورة من هذا البطيريك  
الذى ننسخ حضوره فى حضورنا؟!

قال لى صاحبي: معك حق فيما تقول. ولكنى أخشى نبرة  
التعميم والإطلاق التى يتضمنها كلامك. ولا تنسَ أن كل ظاهرة  
تخلق نقيضها، وكل فعل له رد فعل. قاطعت صاحبي قائلاً: وهذا  
بالضبط ما أقصد إليه وما أسعى إلى توضيحه لك، وهو أن  
الثقافة الغالبة هى ثقافة تقليدية إلى حد كبير، بطبريكية إلى حد  
بعيد، وأن هذه الثقافة تخلق نقائضها الهامشية كما تخلق  
توابعها السائدة. والهوامش المقموعة لهذه الثقافة هى حركات  
التمرد الرمزي للابن أو للأبناء الذين يتمردون على المركز القامع  
ليستبدلوا به غيره. ولهذا قلت لك إن التمرد على الأب يأخذ  
أحياناً شكل الاستبدال الرمزي الذى يضع أبا موضع أب، أو  
يستبدل الأب الحانى الذى يرعى الاختلاف ويدعو إليه بالأب  
القاسى الذى يقمع فى الابن أو الأبناء كل فعل من أفعال  
المغايرة. ولم يتركنى صاحبي أكمل ما أوضحه له، وقاطعنى  
قائلاً: وكيف يكون ذلك؟

قلت لصاحبي : أسترجع معك، على سبيل المثال،  
الخصومة الشعرية بين القدماء والمحدثين فى العصر العباسى  
الأول، حين ثار المحدثون من أمثال أبى نواس وأبى تمام على  
القدماء، وهجروا مذهب العرب السائد فى الكتابة، واستبدلوا به

غواية القصيدة المحدثّة التي تصوغ تجربتهم الخاصة لا تجارب السابقين عليهم. ولكن إذا توقفت كثيراً عند شعر أبى تمام زعيم هؤلاء المحدثين، وتأمّلت هذا الشعر كما فعل المحدثون من السابقين، لوجدت أن ثورة أبى تمام الشعرية، ومن ثم تمرده على الأب الرمزي، اتجهت في جانب منها الاتجاه الذي يستبدل أبا بآب، فأبو تمام تمرد على الأب المركزي الذي جسّدته التقاليد الشعرية التي أسماها ناقد مثل الأمدى «عمود الشعر» واستبدل بهذا الأب المركز أبا هامشيا أو آباء هامشين من الماضي، فعثر بذلك على جذور قديمة تدعّم بها تمرده، وانتسب إليها، تماما كما انتسب أدونيس الشاعر المعاصر إلى أبى نواس وأبى تمام وغيرهما من الشعراء المتمردين في تراثنا الشعري. وذهب أدونيس في ذلك إلى حد تشبيه أبى نواس بالشاعر الفرنسي بولير وتشبيه أبى تمام بالشاعر مالارميه. وليس من الضروري أن نوافق أدونيس على هذا التشبيه، فالأهم من الموافقة أو المخالفة، أنه يكرر الموقف نفسه الذي اتخذه أبو تمام، حين بحث أبو تمام في تراثه عن بدائل مغايرة ينتسب إليها، وينطلق منها، ويضيف إليها، في سعيه وراء المغايرة التي جسّدتها قصيدته. ويستوى أن نصف موقف أبى تمام أو موقف أدونيس، أو العكس، بأنه موقف تمرد أو موقف تبرير دفاعي، فالمهم أن عملية استبدال الآباء هي جزء من عملية التمرد عليهم، أو هي بعض الشعيرة



الرمزية التي يقوم بها المبدع حين يسعى إلى المغايرة والاختلاف  
الذين يتحولان إلى شرط أولى لحضوره الإبداعى الفاعل فى دنيا  
الابتكار لا التقليد.

قال صاحبى: ولكن هل يعنى ذلك أن الحضور القمعى  
للسلطة البطيريركية القائمة فى الإبداع أو غيره هو حضور ثابت،  
مطلق، يتكرر باستمرار، بعيدا عن التاريخ وقوانينه. إن كلامك  
يوهم ذلك، والمقارنة التى عقدتها بين صديقك الشاعر الحدائى  
أدونيس والشاعر العربى المحدث القديم - أبى تمام - تؤدى إلى  
ذلك، كما لو كان الحضور القمعى للأب الرمزى هو هو فى زماننا  
أو زمن أبى تمام. وهذه مسألة فيها نظر كما يقول علماء الكلام  
من المتفلسفة قديما. قلت لصاحبى: لن أرد عليك بالسلب  
والإيجاب، وإنما أرد بهما معاً، فما دمنا نتحدث عن الحضور  
البطيريركى الذى يغدو سلطة قمعية فنحن نتحدث عن جانب نسبى  
وجانب مطلق من ظاهرة واحدة. هذه الظاهرة يمكن توضيح  
بعض جوانبها بالإشارة إلى الدور الذى تلعبه عناصر الثبات فى  
الثقافة، من حيث هى عناصر مقاومة للتجدد والتغير، ومعادية  
للتمرد عليها بما ينتهى بها إلى أن تتحول إلى قوة قمعية مقاومة  
للجديد. وتقابل هذه العناصر عناصر أخرى هى عناصر التحول  
أو التغير التى تسعى إلى القضاء على نقائصها، أو على الأقل  
إزاحتها من موقع السطوة المهيمن. والصراع أزلَى بين هذه

العناصر وتلك، وكما تتخذ عناصر الثبات الصورة الرمزية للأب القامع، تتخذ عناصر التحول الصورة المقابلة للابن المتمرد الذى يقترب الشعيرة الأوديبية. وعندما نتحدث عن هذا الصراع فإننا نتحدث عن شئ مطلق بمعنى من المعانى، شئ يتسم بديمومة الحياة نفسها فى تقدمها الذى ينتج عن صراعها عناصر التغير فيها مع عناصر الثبات. ولكن هناك الجانب النسبى، المتغير، التاريخى إذا أحببت، فنحن لا نتكلم عن عناصر ثبات فى المطلق، وإنما عن عناصر ثبات فى هذا القرن أو ذاك من قرون التاريخ، وفى هذا العصر أو ذاك من عصور الإبداع أو الفكر. ولذلك فإن التمرد الرمضى على الأب، أو شعيرة اغتيال الأب القامع، عنصر مشترك ما بين أبى نواس وأبى تمام والمنتبى وأبى العلاء وأحمد شوقى وجبران خليل جبران وأدونيس وعبدالوهاب البياتى وصلاح عبدالصبور ومحمود درويش وأمل دنقل وعبدالمعزم رمضان وغيرهم من الشعراء، ولكن مكونات هذا العنصر وتجلياته وملامحه أو خصائصه أمور متغيرة من عصر إلى عصر. وذلك هو وجه الاتفاق والاختلاف بين أدونيس الذى أستعير منه فكرة الثابت والمتحول وأبى تمام الذى حلم بأن يكشف قناع الشعر عن حر وجهه، كما حلم بأن يُطَيَّر القصيدة عن وكرها الذى سكنت فيه وإليه طويلا بسبب الحضور المتعدد للأب القمعى الذى نتحدث عنه.

## استبدال الأب

يبدو أن صاحبي كان لا يزال متأثراً بالحوار الذي امتد بيننا حول معنى التمرد على الأب، وهو الحوار الذي بدأ من الشعر وانتهى إليه، فما إن رآني، بعد أن خرجت من قاعة المحاضرات في الكلية، واتخذت طريقى إلى الخارج، حتى أقبل علىّ، وبعد كلمات السلام والتحية المعتادة، فاجأني بقوله: هل تعرف أننى عندما أفكر فى أقطاب الشعر الحر - أو شعر الحداثة كما يسميه البعض - فى هذه الأيام، أجد أن الكثيرين منهم جاوزوا الستين. قلت لصديقى: معك حق، فالبياتي - رحمه الله - جاوز السبعين بأعوام، وأدونيس جاوز السبعين، وقس على ذلك غيره مثل محمد الماغوط الذى جاوز الخامسة والستين وأحمد عبدالمعطى حجازى الذى يقترب من الخامسة والستين من عمره، إن لم يكن جاوزها.

قال صاحبي: معنى ذلك أن هؤلاء جميعاً، وأقرانهم، فى حكم الأب الرمزي بالقياس إلى الأجيال اللاحقة عليهم. قلت لصاحبي: هذا صحيح إلى حد كبير، فقد مضى قطار العمر بهم وبنا، خصوصاً بعد أن دارت الأرض دورتها، وحملتنا الشوايف

---

\* جريدة «البيان» الإماراتية، ١٩٩٩/٤/٧.

من هدأة النهر، كى تلقى بنا فى جداول أرض الغرابة، تتفرق  
بين حقول الأسى وحقول الصبابة، كما جاء فى شعر صديقى أمل  
دنقل - عليه رحمة الله.

قال صاحبى: وما دمت تسلم معى بذلك، فلا بد أن تسلم  
بتحول هؤلاء الشعراء الكبار إلى تجليات لنموذج الأب الذى لا بد  
أن يفضى إلى نقيض الموضوع، ومن ثم يدفع إلى التمرد عليه من  
الأجيال الأحدث التى تسعى إلى الاختلاف والإنجاز بعيدا عن  
دوائر التقليد، ودلىلى على ذلك ما لاحظته من التصريحات  
الغاضبة للأجيال المتلاحقة فى الجرائد والمجلات والدوريات،  
ابتداء من الصرخة التى صدرت عن بعض ممثلى جيل الستينيات  
الذين قال أحدهم الجملة الشهيرة: نحن جيل بلا أساتذة، وانتهاء  
بما نسمعه هذه الأيام على لسان شعراء الثمانينيات أو  
التسعينيات من هجوم على أدونيس أو عبدالوهاب البياتى أو  
أحمد حجازى أو صلاح عبدالصبور أو غيرهم من الشعراء الكبار  
الذين اتخذوا صورة الأب الذى لا يمكن إنجاز إبداع مغاير إلا  
بالتمرد عليه.

قلت لصاحبى: يمكن أن أوافقك على ما تقول بسهولة. لكن  
عليك أن تفرق بين تجليات الأب فى هؤلاء الشعراء، ما دمت قد  
دفعتنى إلى التسليم بحضور الأب المتعدد، فهؤلاء الشعراء لا  
يمثلون اتجاها واحدا أو مدرسة واحدة، ولا شك أنك تعلم أن

الفارق بين أدونيس وأحمد حجازي كالفارق بين أبي تمام والبحترى وربما أشد، وعبدالوهاب البياتي لا ينتمي إلى رؤيا العالم نفسها التي ينتمي إليها أدونيس، وكلاهما يختلف بالطبع عن سعدى يوسف أو محمد الفيتوري.. إلخ. يضاف إلى ذلك أن العلاقة بين هؤلاء الشعراء والأجيال اللاحقة لم تأخذ اتجاها واحدا أو صورة ثابتة، وذلك منذ أن أخذ الشعراء الكبار يحدثون قطيعتهم الإبداعية عن الشعراء السابقين عليهم، ابتداء من الخمسينيات التي شهدت الدواوين التأسيسية الأولى لكل من بدر شاكر السياب وعبدالوهاب البياتي وبلند الحيدري وأدونيس ومحمد الماغوط وصلاح عبدالصبور وأحمد عبدالمعطي حجازي وغيرهم. ولم تمض الستينيات إلا وكان هؤلاء الشعراء آباء لغيرهم من الجيل اللاحق الذي تمرّد على تجليات الأب بدرجات مختلفة، اتخذ بعضها شكل استبدال أب شعري بأب آخر.

قال صاحبي: وكيف كان ذلك؟ قلت: خذ تجربة جيلي الذي ابتدأ حضوره الفاعل منذ أواخر الستينيات مثالا لما أقصد إليه. لقد بدأنا شعريا بالانتصار لصلاح عبدالصبور من أبائه الذين تمرّد عليهم، ووقفنا مع جيل صلاح في الثورة على عباس العقاد الذي أحوال قصائدهم إلى لجنة النثر للاختصاص، وكان ذلك حين كان العقاد مقرر لجنة الشعر بالمجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب الذي أصبح اسمه المجلس الأعلى للثقافة فيما بعد ذلك

بسنوات. ولقد أنشدنا مع صلاح عبدالصبور قصائده عن ابن عمه مصطفى الذى يحب المصطفى، والناس فى بلادنا الجارحين كالصقور، هؤلاء الذين كان غناؤهم يئز كاللهيب فى الحطب، وانتقلنا بعينى صلاح عبدالصبور لنرى مشاهد من رحلات السندباد الليلية، ورثينا الفتى زهران، وكررنا مقاطع من الظل والصليب، وتقمصنا أقنعة عجيب بن الخصيب وبشر الحافى، خصوصاً حين فقدنا الرضا بما يريد القضاء، وطوفنا مع الحلاج الذى رأيناه مثلنا رجلاً من غمار الموالى فقير الأرومة والمنبت، وكنا نتصور الشاعر نموذجاً لحكيم متعقل يسعى إلى أن يكشف عن النظام فى العالم، ويجعلنا ننتسب إلى هذا النظام. ورددنا مع صلاح عبدالصبور الأسطر التى تأولناها لتغدو وصفاً للشاعر، وهى الأسطر التى تقول:

كان يريد أى يرى النظام فى الفوضى،

وأن يرى الجمال فى النظام...

وكان فى المساطيل صحبة النجوم

ليبصر الخيط الذى يلها

مجتبئاً خلف الغيوم

ثم ينادى الله قبل أن ينام:

الله، هب لى المقلة التى ترى

خلف تششت الشكول والصور.

وكنا نمد أبصارنا مثل هذا العاشق للجمال لنؤكد النظام  
فى عالمنا، مدركين أن ثمة نظاما موجودا يحميننا وندين له بالولاء،  
قد يختفى هذا النظام خلف تششت الشكول والصور، أو تغير  
الالوان والظلال، أو حتى خلف اشتباه الوهم والمجاز، لكنه  
موجود، نستند إلى وجوده الذى نرتكن إليه، ونبحث عنه كما بحث  
صابر عن أبيه سيد سيد الرحيمى. ومضينا على ذلك إلى أن  
انقلبنا الدنيا رأسا على عقب، ودخلنا فى الليل، الرحم، الغابة،  
الخوف الداجى، وغرقنا فى أنهار الوحشة والرعب المتمدد والرؤيا  
الهولية وسقوط الحاضر فى المستقبل.

قال صاحبى: تقصد إلى كارثة العام السابع والستين التى  
أسميناها نكسة هروبا من الوقع الفاجع لكلمة الهزيمة أو  
الكارثة؟! قلت: نعم. أقصد إلى ذلك. قال: معك كل الحق، فهذه  
الكارثة أفقدتنا جميعا اليقين، وهدمت الكثير من المطلقات التى  
عشنا بها طويلا، وأفقدتنا المحور والمركز، وألقت بنا فى العراء  
القاسى بعد أن فرت من أبهاء الوطن الأسطورة. وأذكر أنك كنت  
تنشدنا فى أعقاب كارثة العام السابع والستين شعر صلاح  
عبد الصبور الذى كنت تحفظه، ولا ترى له نظيرا بين الشعر

العربي المعاصر في هذه السنوات، وكنت مثلنا تبحث عن وردة الصقيع وعن المعنى حيث اللامعنى، وكنت تردد كثيرا هذه الأسطر التي حفظناها عنك، هل تذكر هذه الأسطر التي تقول إن لم تخنى الذاكرة:

لا أدري كيف تغفل

في وادينا الطيب

هذا القدر من السفلة والأوغاد

ولكن ما علاقة هذا كله بما تتحدث عنه من استبدال أب باب، ومن التمرد على الأب المعتاد بالجوء إلى الأب النقيض، في المدارات المغلفة للثقافة البطريركية التي لا زلنا نحياها، ولا زالت تتحكم فينا، رغم كل محاولات تمردنا عليها؟

قلت لصاحبي: العلاقة هي ما ذكرته أنت نفسك عن الوطن الذي فرت من أبهائه الأسطورة، وعن انعدام المعنى في كل شيء، فكارثة العام السابع والستين جعلتنا ندرك أنه لا يوجد نظام أصلا نرتكن إليه، وأن الفوضى التي أصبحنا نعيشها لم يكن وراءها سوى الفوضى، وأن الخيط الذي كان يمكن أن يلم النجوم المتبعثرة في السماء انقطع، فلم نعد نرى سوى التبعثر والتشرذم والتشظي والتجزؤ. ولم يكن هناك من ضوء يهدينا، أو حتى قلائد من جمان كما قال أبو العلاء المعري قديما، لم يكن هناك من



شيء سوى رعب العدم الذى اتخذ شكل مهزلة أرضية هائلة تحولنا نحن إلى أبطالها وضحاياها فى مسرحية عبثية لم نعد نعرف لها بداية ولا نهاية. وأدركنا أنه لم يعد يكفيننا نموذج الشاعر المتعقل الذى يقودنا فى رحلة البحث عن النظام فى الفوضى، الشاعر الحكيم الذى لا يرى الجمال إلا فى النظام، فقد تساقطت الأنظمة ولم يبق نظام يقنعنا، ولم يعد الجمال فى نظرينا هو النظام، فالنظام لم يعد له وجود بعد أن لم نعد نرى سوى التجزؤ والتشرذم والتمزق والانقسام والفرقة. وعندما وصلنا إلى هذا الإدراك، ابتعدنا عن صلاح عبدالصبور الأب الذى ظل إلى النهاية يعلمنا ضرورة أن نبحث عن النظام فى الفوضى، وأن نرى الجمال فى النظام، وتمردنا عليه لأن عالمنا كان نقيض النظام وقرين الفوضى، ولا شيء ثابتا فيه إلا كل ما يناقض النظام ويدعو إلى الفوضى، فانقلبنا على صلاح عبدالصبور الأب، وقمنا بالشعائر الرمزية لقتل الأب الذى تجسّد فى نموذج الشاعر الذى انطوت عليه أعمال صلاح عبدالصبور، وبيّثنا لأنفسنا عن أب نقيض يتفق مع عصرنا الذى غرق إلى قرارة الجنون.

قال صديقى: الحق معك هذه المرة، وإن أشاكسك أو حتى أختلف معك، فهذه الفترة التى أعقبت كارثة العام السابع والستين كان فترة غياب المعنى واليقين، ولذلك انتشرت تجليات

«العبث» و«اللامعقول» فى حياتنا. ولم يكن مصادفة أن يدخل توفيق الحكيم (المتعقل جدا) الذى استشعر نذر الكارثة إلى عالم «اللامعقول» وكتب «يا طالع الشجرة» قبل النكسة بسنوات معدودة، وأن يسعى نجيب محفوظ إلى تجسيد العبث الذى غزا كل شىء فى أعمال من مثل «خمارة القط الأسود» و«تحت المظلة» و«حكاية بلا بداية ولا نهاية». وفى الوقت نفسه، كتب يوسف إدريس أقاصيصه الرمزية التى كان أشهرها «العملية الكبرى» التى فهمناها جميعا فى دلالتها على كارثة العام السابع والستين. وكان ذلك إلى جانب المسرح الذى انتقل فيه يوسف إدريس من الأعمال الواقعية أو شبه الواقعية التى كانت لا تخلو من تفاؤل، مثل «اللحظة المرجة» أو «جمهورية فرحات» وما أشبه، إلى أعمال قاتمة تؤكد غياب المعنى والمنطق من مثل «الغرافير» و«المهزلة الأرضية». وأنا أذكر هذه الفترة جيدا، لأنها كانت فترة الجحيم الذى خرجنا منه متمردين على كل شىء، تملؤنا الرغبة فى ارتكاب الشعائر الرمزية العنيفة لقتل كل الآباء الذين قادونا إلى هذه الكارثة. ولكن من الأب الشعرى النقيض الذى استبدلت به الحضور الرمضى لأبوة صلاح عبدالصبور؟ وما الصفات التى جعلتك تنجذب إليه كى تستبدل به غيره؟

قلت لصاحبي: كان أدونيس هو هذا الأب النقيض. لم أكن وحدى فى ذلك، بل كنت واحدا من طليعة الشباب المثقف الذى

فجعته كارثة الهزيمة وألقت به فى دوامة الجنون. فقد وجدنا فى شعر أدونيس ما يشبع رغبتنا فى التمرد على كل شئ، والخروج على كل قاعدة، والثورة على كل مبدأ ثابت، والاندفاع مع الأسئلة التى لا تكف عن توليد الأسئلة، ولا تقنع بإجابة قط. واندفعنا مع شعر أدونيس إلى التعرف المجدد على عالمنا الذى أصبح عالماً يلبس وجه الموت، فبحثنا معه عن ما يزرع الفتنة، ويرعب وينعش، أو يرشح فاجعة ويفيض سخرية. وقلنا لأنفسنا ما قاله مهيار الدمشقي: ليس لنا اختيار غير طريق النار، غير جسيم الرقص، وتعلمنا أن نرى ما تحت الجلد، وما تحت الوعى. باختصار، وجدنا فى فوضى عالمنا الذى نتحدث عنه قصائد أدونيس قطارا للحواس، ومراكب للأعضاء، وشرفات، ومعاول وثقوب فى أسمنت الحصار، وبدا لنا الأمر كما لو كان إدراك الفوضى وتجسيدها الإبداعى وعدا ما، أملا، بحثا عن المتغير الذى يعصف بكل الثوابت المتحدة للنظام والاتحاد اللذين ظلا شعارا أثيرا. وأنت تعرف البقية.



## كلمات ليست كالكلمات

قابلنى صديقى عاشق الشعر القديم بوجه مكفهر وملامح وجهه تنبئ عن غضب وسخط. ولم يباررنى بالتحية أو السؤال عن الأهل كعادته، وإنما انفجر قائلاً فى نبرات غاضبة: هل تعرف أننى لا أكف، هذه الأيام، عن تكرار الجملة التى واجه بها مالارميه صديقه الرسام ديكا حين قال له: الشعر يا عزيزى ديكا يكتب بالكلمات؟! وهل تعرف أننى لا أتوقف عن أن أردد بينى وبين نفسى ما قرأته منذ سنوات بعيدة للناقدة إليزابيث درو فى كتابها عن «الشعر» من أن صناعة الشاعر إنما تتحدد، ابتداءً، فى تحويل الكلمات إلى قصائد؟! أخذتني لهجة صديقى الغاضبة وأدهشنى انفعاله، فقلت له محاولاً التخفيف من حدة ثورته: تمهل أيها العزيز، ولا تسرف على نفسك فى الانفعال، وأخبرنى عن سبب كل هذا الغضب الذى أسمع فى صوتك؟ ولماذا تتذكر بديهيات الشعر؟ وهل هناك من يمارى أو يجادل فى أن الشعر يكتب بالكلمات، وأن صناعة الشاعر هى تحويل الكلمات إلى قصائد؟

ولم يتركنى صديقى أكمل أسئلتى، وقاطعنى بقوله: ما تصفه بالبديهيات لم يعد كذلك عند الكثيرين من المنتسبين إلى

---

\* جريدة «البيان» الإماراتية، ١٤/٤/١٩٩٩ .

صناعة الشعر فى هذه الأيام، والدليل على ذلك هو ما يؤذى أعيننا ويقرع سمعنا من كتاباتهم التى ينسبوننا إلى الشعر زورا وبهتاناً. وما يحزننى يا أخى، حقاً، أننى كلما قرأت الشعر الذى ينشر هذه الأيام، سواء فى المجلات أو الصحف أو الدواوين التى تتسابق على نشرها قصور الثقافة وهيئة الكتاب والمجلس الأعلى للثقافة، لا أجد فى أغلب هذا الشعر ما ينتسب إلى الشعر الذى أعرفه، ولا أجد فى كلماته ما يؤكد جملة ما لارميه أو حتى ما قالت إيزابث برو، فالكلمات التى يتكون منها هذا الشعر سقيمة، والعلاقات التى تجمع ما بين الألفاظ علاقات لا تعرف سلامة النحو أو استقامة البلاغة أو الشعور بالإيقاع الخفى الذى هو علامات الكلمات عندما تتحول إلى قصائد. وما يحيرنى، يا أخى، هو لماذا ينشر هذا الذى ينشر تحت عنوان الشعر؟ ولماذا هذا الإحساس الفقير بالكلمات، والشعور الفج باللغة؟ ألا يعرف هؤلاء أن الشعر أداء إيقاعى باللغة، وأن الأداء الإيقاعى حتى لو خلا من العروض الخليلى أو القافية المعتادة لا يمكن أن يخلو من رهاقة الإحساس باللغة؟ ولماذا يكتب هؤلاء قصائدهم التى تصدم العين والأذن والعقل والوجدان بفجاجة الحس اللغوى، وضعف الوعى بالتراكيب النحوية؟! ألا تلاحظ أنت شخصياً انعدام الشعور بالتناسق بين الكلمات التى تنطلق فى أسطر الكثيرين من هؤلاء بلا ضابط ولا منطق، كأنها حمر مستفجرة فرت من قسورة؟!.

عاودت محاولة التخفيف من انفعالات صديقي المتفجرة فى كلماته المتدافعة، وقلت له: لكن يا عزيزى لا أظن أحدا من المنتسبين إلى الشعر بحق يجهل أن الفارق الأساسى بين استعمال الألفاظ فى الشعر والنثر هو كمية الحيوية والنشاط والتوتر والرهافة التى تنبعث منها. وكاتب النثر القدير لا يهمل العناية بألفاظه، ولكنه لا يحنو عليها حنو الشاعر، أو يضعها فى الصدارة من اهتماماته لحظة الكتابة مثلما يفعل الشاعر بالضرورة. ويرجع ذلك، كما تعرف، إلى أن الشاعر يتحتم عليه أن يهتم أكثر من غيره بخاصيتى الإيجاز والتكثيف - بعد السلامة اللغوية بالطبع - لأنه يعمل فى حيز ضيق، ويستخدم القليل من الألفاظ ليعبر بها عن الكثير من المعانى. وكلما كان الشاعر أصيلا كانت ألفاظه تنطق بالقيمة، سواء من حيث تعدد دلالاتها داخل علاقاتها، أو من حيث اكتنازها بالإيقاع والتناغم الصرفى أو التناسب النحوى، فالهم فى الشعر العلاقات اللغوية التى لا نجدها خارجه بالقدر نفسه من الإيجاز اللفظى والكثافة الدالية والاكتناز الإيقاعى.

قال لى صديقى الذى أسهمت كلماتى فى تهدئته بعض الشيء: ولكن أين هذا الذى تقوله من الكثرة الكاثرة لقبيح الكلام الذى يحمل عنوان الشعر فى هذه الأيام، خصوصا كتابات أولئك الشبان الذين تتعاطف مع فجاجة تجريبهم، وهى كتابات تخلو

من معنى الشعر وقيمته. وأنت تعرفنى لا أتعصب لنوع شعرى بعينه، وأقبل بسماحة نوق، تشهد بها أنت قبل غيرك، القصيدة الخيلية والقصيدة التفعيلية وقصيدة النثر التى أصبحت تنصب علينا انصبابا. وأنا يا عزيزى لا أتعصب لشيء إلا للشعر وحده، فقل لى بالله عليك أين الشعر فى الكثير الكثير من الردىء الذى أطلعه كل يوم تحت عنوان الشعر، وهو كثير كثير لا ينبىء عن موهبة أصيلة ما ظل يخلو من رهاقة الإحساس باللغة. ألا يعرف هؤلاء، يا عزيزى، أن الشعر يكتب بالكلمات التى ليست كالكلمات؟ قاطعت صديقى فى نبرة صوت تحمل معنى المشاكسة، كى أنتقل به من اندفاع الانفعال إلى هدأة الروية، وقلت له: ولكن أفهمنى، أولا، ما الذى تقصد إليه بالكلمات التى ليست كالكلمات قبل أن تمضى فى شكواك من الشعر الذى ليس كالشعر؟

ابتسم صديقى بسمة أضاعت وجهه الذى أخذ يستعيد ملامحه السمحة، وقهقهه قهقهته المعهودة، وقال لى: خلوة عبارة «الشعر الذى ليس كالشعر» هذه، كأنك ترد على ما قلته. ولكنك أيها الماكر تعلم أكثر منى أن الشعر كلمات، ولكن كلماته تدخل فى علاقات تتميز بأعلى درجة من الكثافة الدلالية والنحوية والصرفية والإيقاعية. هذه الكثافة هى الوجه الآخر من «الشعرية» أو معناها الملازم ما ظللنا نفهم صفة «الشعرية» بوصفها وضع



العلاقات بين الكلمات، من حيث هي كلمات، موضع الصدارة من الاهتمام فى مكونات الحدث اللغوى ووظائفه. ولذلك كانت الكلمات فى الشعر تنتسب إلى الكلمات فى اللغة من حيث عموم جنسها، ولكنها تختلف عن قريناتها كلمات اللغة فى خصوص تركيبها، فهى كلمات ليست كالكلمات. ووضعها فى علاقتها باللغة ليس كوضع هذا الشعر الزائف إلى الشعر الحق. وعندما أتحدث إليك عن كلمات الشعر التى ليست ككلمات اللغة فأنا أتحدث عن قيمة موجبة مثبتة، لأن عنصر المخالفة أو المغايرة فى هذه الحالة هو عنصر الصفة الشعرية المضافة إلى كلمات اللغة حين تتحول إلى قصائد على يدى الشاعر الأصيل، أو حين تتحول إلى ما يشبه القصائد حين تكتسب الخاصية الشعرية على يدى الكاتب الموهب. ولذلك فنحن نتحدث عن شعرية القصة القصيرة مثلا، أو نتحدث عن شعرية هذا المشهد السردى أو ذاك من مشاهد الرواية، بل نحن نتحدث فى هذه الأيام عن نماذج من الرواية الحداثية تتزاح الحدود بينها والشعر، ونصفها بأنها نماذج رواية شعرية، أو الرواية - الشعر. ويرجع ذلك كله إلى أن الكلمات فى هذه الأنواع السردية لم تعد ككلمات اللغة مع أنها منها، لأنها اكتسبت الخاصية الشعرية عندما استخدمها الكاتب استخداما موهبا، ووضعها موضع الصدارة فى تراتب اهتماماته، من حيث هى علاقات دلالة، وعلاقات نحو وصرف، وعلاقات تراكييب،

وعلاقات إيقاع وصوت، فاختلّفت الكلمات بعد أن اكتسبت الصفة الشعرية، ولم تعد كالكلمات، كأنها المسك الذي هو من دم الغزال رغم بعد ما بين الاثنين، هذا إذا كنت تذكر بيت المتنبي العظيم الذي يقول:

فإن تفق الأنام وأنت منهم      فإن المسك بعض دم الغزال

فكلمات الشعر، يا عزيزي، تفوق كلمات اللغة التي هي منها، وتنتسب إليها كما ينتسب المسك إلى دم الغزال، ومن ثم تتميز عنها وتصبح كلمات لا كالكلمات. أما الشعر الزائف الذي أتحدث عنه، فهو ليس كالشعر من حيث نوعه أو جنسه أو قيمته، لسبب بالغ البساطة هو أنه يخلو من الكلمات التي ليست كالكلمات، والذين يكتبونه لا يعرفون معنى عبارات مالارمييه عن الشعر الذي يكتب، يا عزيزي، بالكلمات التي ليست مثل كلماتهم بالطبع.

قلت لصاحبي مشاكسا كعادتي: ها أنت ذا تحولت إلى ناقد، وتحولت أنا إلى مستمع. وما دمت قد قلبت الوضع على هذا النحو فدعني أعاتبك بالسؤال: هل تعرف أن مالارمييه كان يقصد بعباراته معنى أكبر من المعنى البسيط الذي يضع الكلمات مقابل الأفكار، وأنه ليس المقصد من كلامه مجرد صيغة محدثة من الثنائية البلاغية القديمة بين الألفاظ والمعاني؟ أجبني

صاحبى ساخرا: وهل تظن أن معرفة مقاصد مثل هذه العبارات مقصورة عليك وعلى أصحابك النقاد؟ نعم يا عزيزى، لا يقصد مالارميه إلى المعنى البلاغى الساذج الذى يقابل بين الألفاظ والمعانى، ولا ينتصر للفظ على حساب المعنى كما انتصر البلاغيون القدماء الذين أضعت سنوات من عمرك فى دراستهم وحل طلاسمهم وفهم المعقد من مصنفاتهم. ما يقصد إليه مالارميه هو الإحساس بالكلمات، الإحساس الرهيف الذى لا يعرفه مدعو الشعر فى هذا الزمان الذى اختلط فيه الحابل بالنابل. والإحساس بالكلمات يعنى الشعور بها من حيث هى أصوات ومعان، أو من حيث هى أحداث حسية لا انفصام بين مكوناتها، ولا تدابر فى قابليتها لأن تغدو طرقا فى علاقات تخلقها خلقا جديدا، وتضيف إليها ما لم يكن لها من قبل. إن الشاعر، يا عزيزى، يتوجه نحو أشياء العالم وموضوعاته لا ليكون أفكارا عنها، وإنما ليكتشفها حين يكتشف نفسه وهو ينظر إليها، وأهم من ذلك حين يكتشف لغته التى يكتشف، فى فعل اكتشافها، نفسه والعالم على السواء. وكل معرفة يكتسبها الشاعر من فعل التعرف الخلاق الذى يمارسه بالإبداع على هذا النحو هى معرفة مجددة باللغة ومجددة لها، ومعرفة مضافة باللغة ومضيفة إليها على السواء، وهى معرفة أولى خطواتها رهاقة الإحساس بالكلمات، والشعور بها ككائنات تمر بحيوات سابقة، وتتوق إلى

حيوات جديدة، في سياقات ممكنة أو محتملة، لا نهاية لوعودها  
بالعطاء الذي يضيف إلى اللغة وإلى الشاعر. وأين ذلك من هؤلاء  
الذين يكتبون شعرا لا ينتسب إلى الشعر لأنهم لا يعرفون أسرار  
الكلمات التي ليست كالكلمات؟!

## شعر صراصير

كنت جالسا في غرفة استراحة الأساتذة، أنتظر موعد محاضراتي، بعد أن وصلت مبكرا عن الموعد بكثير، فجلست أطلع كتابا لم أكن قد أنهيته، واستغرقت في القراءة التي لم يصرف انتباهي عنها سوى دخول صديقي عاشق الشعر القديم إلى الغرفة، مثيرا العواصف التي تلت الانتباه إلى حضوره كالعادة، وما إن رأيته حتى أقبل على إقبال المتحدى، وقال لي هل رأيت؟! وهل صدقت ما قلت لك عن أصحاب الشعر الزائف الذي لا ينتسب إلى الشعر الحق؟! لقد تكاثرت الأدلة على كلامي، ومنها هذا الدليل الجديد. وأخرج صديقي من حقيبته مجلة أسبوعية أنيقة الطباعة، لم أُلح عنوانها، لأن صديقي فتحها على صفتين من المنتصف، وقال لي دون أن يتيح لي حتى فرصة معرفة ما في الصفتين: اسمع هذه النماذج التي استشهد بها المحرر في التحقيق الذي كتبه تحت عنوان «جناية الحداثة على ديوان العرب». ولم يدع لي صديقي حتى فرصة السؤال عن هذا الذي يريد أن يسمعي إياه. وتهيأ للقراءة قائلا: استمع إلى ما أقول وما أقرأه عليك أولا، وبعد ذلك قل لي رأيك الذي لا بد أن

---

\* جريدة «البيان» الإماراتية، ١٩٩٩/٤/٢١.

أسمعه بعد أن أقرأ عليك ما أريد، وليس قبل ذلك.

وقال صديقي في لهجة الظفر: هل تعرف أن هناك ديوانا  
عنوانه: «تماما إلى جوار جثة يونسكو». قلت: نعم. قال: فاسمع  
منه هذا المقطع، وقرأ من أسطر المجلة مقطعا يقول:

حشرات الصدا

تزحف من أنوفنا

تصعد خيطا مطاطيا

سحابة من الغربان

يطلقها سيجارى

بينما تعود الوطاويط إلى أنفى

الصراصير التي تؤنن في السحر

تقتات على أذننى

وقبل أن أنطق كلمة واحدة بادرني صديقي بما يشبه  
التشفى قائلا: وهل تعرف ديوانا عنوانه «أنا»؟ قلت: لا، لم يحدث  
لى الشرف، فقال لى: إذن، فليحسن بك أن تسمع منه هذا  
المقطع:

أحسد فئران البالوعات

التي تجرى طوال اليوم

بلا قويا

تدفعها المرة بعد الأخرى

للتوقف والتساؤل.

وقبل أن أهم حتى بالسؤال، باغتني صديقي بقوله: وإن

تعرف كذلك أن هناك ديوانا ثالثا عنوانه «من أنت» يقول فيه

صاحبه:

كيف استنتجت لعينيك عما صا

يكفى هذا النوم؟

النافورة: دمان مختلطان

ودمال مختنقات ... بصديد

وماكدت أنطق حتى أسكتني صديقي بقوله: وأنا واثق أنك

لا تعرف أن للشاعر العراقي عزيز الحاج ديوانا بعنوان «أوراق

الخریف» يقول فيه:

عندما هاج على طنين الذباب

ولدغنتي البعوضة

تذكرت قوله وهو يعيث

بنقلامي وأوراقى

ولم يسكت صديقى بل مضى قائلاً، وهناك ديوان آخر  
لشاعر من سوريا اسمه حسين درويش بعنوان «قبل الحرب، بعد  
الحرب» يقول فيه:

القناص يمد لسانه

ويبصق الدم

لا وقت لفردة الحذاء العالقة

ولم يلتقط صديقى أنفاسه فأضاف قائلاً فى حماسة  
صاخبة: وعندك ديوان هدى حسين الشاعرة المصرية التى تقول:

شئ عظيم سيحدث

وعلى أن أبقى كى أستوعبه

كأن تملو كومة الروث

فى مرحاضنا الأبيض الملائكى

وما أن فرغ صديقى من إنشاده الذى لم يخل من نبرة  
ساخرة هادئة متهكمة فى كل مقطع، حتى بادرنى بأسئلته  
الاستفزازية: هل هذه الحداثة؟ هل هذا الكلام المتن يدخل فى  
دنيا الشعر؟ هل تقبلون - أنتم النقاد - هذا الكلام؟ أليست هذه



هى النتيجة الطبيعية لنقدكم الذى هجر وظيفة التقويم والتقييم، خوفاً من أن يواجه العور بعورهم، واكتفى بمهمة التحليل والتفسير؟ أليس فى مثل هذه المقاطع ما يؤكد جرمكم أيها النقاد الذين ظللتم تتحدثون عن ضرورة التجريب، وأهمية التجريب، وحرية التجريب، وطلعية التجريب، وجسارة التجريب، حتى تقيأ هؤلاء ما تقيأوا باسم التجريب؟ أليس هذا هو آخر مطاف قصيدة النثر التى حررتموها من الوزن والقافية، وقبلتم تحريرها من الإيقاع عندما حدثتمونا عن اللامقامية فى النغم الشعري والإيقاع المضاد للإيقاع، فانتهى دفاعكم عن هذه القصيدة إلى أن عُرِّيتْ من كل ما ينتسب إلى القصيدة، وتحولت إلى أفعال استهزاء فاضح باللغة والعقل والمعنى والقيمة؟ وأخيراً، لماذا كل هذا الغرام بالقانذورات؟ أهو عشق للقيح؟ أهو غرام بالمقرز من الأشياء واستمتاع بها؟ أهو حالة نفسية صادية مازوكية، أعنى حالة تنتسب إلى المازوكية التى هى تعذيب للنفس واستعذاب لآلم التمرز بالمنتنات، أو حالة سادية تنتسب إلى نزعة تعذيب القراء وترويعهم بكل ما يثير فيهم رغبة القىء والغثيان؟

ظللت صامتا، أطلع إلى وجه صديقى الذى كانت ملامحه تتبدل بتبدل نبرات صوته ودرجات التهديد فى أقواله، وصبرت عليه إلى أن فرغت شحنة غضبه فى أسئلته التى تدافعت كطلقات الرصاص، تحمل من مشاعر الغضب والغل والسخط والاحتجاج

والرفض والتأفف ما أدهشنى، وما لم أكن أتصور أن صديقى يختزنه فى أعماقه، بل ما لم أكن أتوقع أن تأثيره فى داخل صديقى عاشق الشعر كل هذه الدواوين التى أعترف أننى لم أطالع الكثير منها. ولم أشأ أن أشاكس صديقى وهو فى هذه الحالة الانفعالية الساخطة التى أرى لها بعض التبرير فيما انتهى إليه الشعر على أيدي من يصرون على الانتساب إليه دون موهبة أو رؤية أو معرقة أو تجربة. ولم أملك سوى أن أقول لصاحبى: معك الكثير من الحق فى غضبك وانفعاك، ولكن قبل أن تسرف على نفسك وعلى فى الغضب والانفعال والاندفاع مع هذه الأسئلة المتدافقة المتكاثرة، ألا ينبغى لك أن تتسائل أولاً، وأنت الأستاذ الجامعى، عما إذا كانت هذه المقتطفات التى أنشدتها ساخراً موجودة على هذه الصورة فى الدواوين المنقول عنها، وأنه لم يحدث فيها تحريف، ولم تقطع من سياقها على طريقة: لا تقربوا الصلاة!

ولم يدعى صديقى أكمل، وقال مندفعاً: لا يا سيدى، لا حاجة بى إلى هذه المراجعة، فأتا بنفسى قرأت من هذا الكلام القبيح الكثير، ولو شئت لجئت لك بما هو أكثر بكثير من الموجود فى هذا التحقيق، بل بما هو أفظع منه، وأنا أعرف أنك تعرف مثلى، بل أكثر منى، عشرات من نماذج هذا الكلام الذى أطلقت عليه - أنت وليس غيرك - صفة الكلام الرطيط. كل ما فى الأمر

أنك تكابر كعادتك، ولا تريد أن ترى إلى ما انتهى إليه حال الشعر على أيدي هذه الزعفة التي لا تسمى إلى الشعر بل تسمى إلى كل ما هو جميل في الحياة. وحذار أن تحدثني عن التجريب، وضرورة أن نترك هؤلاء الشبان يكتبون كما يشاؤون، وأن نترك تجاربهم للزمن الذي يتكفل بإبراز السالب والموجب فيها، فهذا الكلام هو تبرير الخائفين من النقد، أولئك الذين يخافون أن يسموا الرذالة بصفات الرذالة، ويميزون بين القبيح والجميل، ويهربون من الحكم بالقيمة إلى نوع من الإرجاء الذي هو عجز وجبن وخوف وتخلُّ عن المسؤولية. ولابد أن تعترف أنكم أيها النقد، عندما تخليت عن مسؤولية التقييم، فتحت الباب لكل من هبَّ ودبَّ، وساعدتم على أن يختلط الحابل بالنابل، وهجرتم التقاليد العظيمة في صناعة النقد. وقبل أن تسألني عن هذه التقاليد أقول لك إنها التقاليد التي كانت تدفع طه حسين إلى أن يوجع إبراهيم ناجي بنقده اللاذع الذي قصد به إلى أن يدفعه إلى الأمام، ويرفع سلاح القيمة عاليا ليواجه الزيف، ويحمي التجارب الجديدة الأصيلة من الاختلاط بالتجارب الزائفة.

قلت لصاحبي: قبل أن تستطرد، وتنتقل من الموضوع الذي نتحدث فيه إلى غيره، دعني أوافقك على أن النقد الأدبي لا ينبغي أن يتخلّى عن دوره في التقييم، وأن النقد كما أفهمه هو ممارسة تنبئ على عمليات ثلاث لا يمكن الفصل بينها، ولا الاستغناء عن

واحدة منها، أعنى عمليات التحليل والتفسير والتقييم. وأزيدك  
فأقول إن مجموعة من النقاد عمدت إلى التخلي عن التقييم،  
حرصا على السلامة من غضب المبدعين، واستجلابا للنفع الذي  
يمكن أن يترتب على نقد المؤلفين الذين يشرفون على صفحات  
أدبية أو يشرفون على مجلات أو مؤسسات مهيمنة، فاشتروا  
الضلالة بالهدى، ولكن ربحت تجارتهم ماديًا وإن كانت قد  
خسرت معنويًا. ولكن هذا شيء، وما نحن فيه شيء آخر.

ولم يدعنى صديقي أكمل كلامي، وصاح في وجهي قائلاً:  
بل هذا من ذاك، ولولا سكوتكم عن التقييم ما قرأنا هذا الكلام  
الوطيط. قلت على سبيل الإدارة: لكن لو كان هذا صحيحاً فلا  
تأخذ العاقل بالباطل، والبريء بذنوب المسيء، ولا تغلظ الحادثة أو  
التجريب أو النزوع الطليعي أو محاولات التمرد بأن تنسب إليها  
ما ليس منها بالضرورة، وما لا ينتسب إليها على سبيل الحتم،  
وأحسبك تعترف أن من بين شعراء الحادثة من يرفضون الكلام  
الوطيط رفضاً حاسماً، واضحاً وصريحاً ومعلناً، وأن التجريب  
يثمر الجيد والريء، والنزوع الطليعي الذي هو رأس العربة في  
حركة التجديد قد يصيب غرضه وقد يحميد عن الغرض، والتمرد  
الذي يمكن أن يؤدي إلى الجنون أو العبث لا بد منه حتى تتحرر  
عناصر الثبات من جمودها، فكن عادلاً ولا تتعجل الحكم على  
الأشياء، وتعال نضع هذه المقاطع في سياقاتها داخل قصائدها،

وداخل دواوينها، لا لكى نبرر الرداءة وانعدام القيمة وإنما لكى نكون موضوعيين فى الحكم حتى لو كان بأقصى أحكام الرداءة.

قال لى صديقى مرتابا: إن أجادك كثيرا فيما تقول، لأنى أتوخى مثلك الموضوعية، ولكن، يا أخى، لقد اتسع الخرق على الراقع، وبلغت الروح الحلقوم كما تقول الأمثال القديمة، وأنا أخشى أن تخادعنى بمعسول النظريات النقدية المحدثه التى تتقنها، وإن أسمح لك بتبرير الردىء أو القبيح بأى حال من الأحوال. قلت لصديقى: لا تخش من ذلك شيئا، فلا يوجد ناقد يحترم نفسه يقبل الردىء أو القبيح ما ظل مؤمنا بمعنى القيمة الجمالية، ويقون هذه القيمة بقدرة الفن على إثراء الحياة بواسطة اللغة، ومن خلال اللغة، وداخل اللغة فى الوقت نفسه. كل ما فى الأمر أنى أحاول أن أنظر معك فيما أثرت داخل سياقه الأوسع، من منظور القيمة التى أعترف لك أنها انعدمت كثيرا فى شعر المبتدئين الشباب، ففقد الشعر فى كتاباتهم اسمه ومعناه وغاياته. قال صاحبنى: ونتيجة ذلك انقلب شعرهم إلى شعر صراهير. قلت: للأسف، حدث ذلك، لأن الشعر يفقد كل صفاته إذا تدنى به كاتبه، وأفرغه من القيمة الشعرية لمجرد الاستفزاز الذى ليس وراءه شيء. ولكن دع تفصيل ذلك إلى لقاء آخر، فقد ألهيتنى عن موعد محاضرتى التى بدأت منذ عشر دقائق، فدعنى ألحق بالطلاب قبل أن ينتهزوا الفرصة ويغادروا قاعة الدرس.



## القبیح فی الشعر

ما كدت أدخل إلى غرفة استراحة الأساتذة حتى وجدت صديقي عاشق الشعر يتطلع إلى الباب كأنه ينتظر حضوري، وقام واقفا يصافحني في لهفة، ويحييني في كلمات مقتضبة، سرعان ما انتقل منها إلى تذكيري بما كنا نتحدث فيه آخر مرة، وقال لي: أحسب أنه قد آن الأوان لأن توضح لي صفات القبح التي تصدر بها حكمك بالرداءة، خصوصا في حالة ما تحدثنا عنه من الشعر الذي ليس كالشعر. وقد حذرتك من مخادعتي بمقولات النظريات الملتبسة التي تزيدنا غرقا في أحوال القبح بدل أن تساعدنا على الخروج منه. ودعنا من حكاية التجريب، فأنا مثلك أومن بالتجريب، ولكن الإيمان به لا يصادر علينا في الحكم بالقبح على فتاحه الرديء. ولا تغوئي بالحديث عن حرية الشباب في أن يكتبوا ما يشاعون، وتتسى حريتنا نحن في رفض الرديء والاحتجاج عليه، وأهم من ذلك عدم نشره لو كنا مسؤولين عن بعض ما ينشر من هذا الغثاء.

لم أترك صاحبي يسترسل في تحذيراته التي استغفرتني، فقاطعتة قائلا: حنانيك يا رجل. ماذا بك اليوم؟! لا داعي لكل هذه

---

\* جريدة «البيان» الإماراتية، ٢٨/٤/١٩٩٩ .

التحذيرات وألوان المصادرة على المطلوب، ودعنا نتناقش فى روية  
كما تعودنا، ونضع كل شىء موضع المساطة، لا نخشى فى ذلك  
من شىء، أو نصادر على أنفسنا بشىء، ما دما نحترم عقولنا  
ونحب الشعر الذى وصفه صديقنا أمل دنقل بأنه "الفرح  
المختلس". هدأت حدة صديقى وقال: لا بأس. ولنعد إلى سؤالى  
عن القبح الذى هو قرين الرداءة، والذى كان موجودا فى النماذج  
التي قرأتها عليك، وفى نماذج أخرى كثيرة حملتها لك معى،  
اليوم، على سبيل الاحتياط والاحتجاج معا.

قلت لصديقى وأنا أحاول معه صبرا: لسنا فى حاجة إلى  
ذلك أولا لأن الموضوع أكبر من مقاطع يقل عددها أو يكثر. وثانيا  
لأنه يرتبط بمعنى حاسم من معانى القيمة الجمالية التي نخلط فى  
فهمها. قال صاحبي دون أن تفارقه نبرة الاسترابة: وكيف ذلك؟  
قلت: لا أظنك تجادلنى كثيرا فى أن هناك فارقا كبيرا بين القبح  
من حيث هو موضوع فى الفن، والقبح من حيث هو قيمة سلبية  
أو قيمة جمالية منفية. القبح الأول يتصل بمادة المبدع أو  
موضوعاته، أو حتى معطيات الحياة التي يتوجه إليها بفنه الذى  
يصدر عنها فى التحليل الأخير. ومادة المبدع أو موضوعاته، أو  
حتى معطيات الحياة بوجه عام، فيها ما اتفقنا على وصفه  
بالجمال وما اتفقنا على وصفه بالقبح عرفيا على الأقل، فنحن  
نرتاح إلى الزهور ونرى فيها موضوعا جميلا، وكذلك مشهد



البحر ساعة الغروب، أو الأنهار التي تحيط بها الخضرة إحاطة السوار بالمعصم، أو امتداد الحقول الخضراء على السهوب المتدرجة التي تقطعها تجمعات الأشجار، وأضف إلى ذلك ما يشبهه من جنسه، حتى في دائرة المعنويات التي تبعث فينا البهجة مثل فرحة النجاح أو المكسب أو انتصار الحق على الباطل أو التحرر من القيد أو الخلاص من الظلم. كل ذلك وما يشبهه يمكن أن يتصف بالجمال من حيث هو موضوع أو معطى من معطيات الحياة، ولكن الحياة ليست قاصرة على هذه الدائرة وحدها، وإلا كانت جنة، فكما تتصارع فيها عوامل الخير والشر، العدل والظلم، العقل والنقل، الحرية والقيد، التقدم والتخلف، التسامح والتعصب، تتجاوز فيها مظاهر الجمال والقيح، النظافة والقذارة، الحياة والموت ... إلى آخر هذه الثنائيات التي نراها صباح مساء في كل مكان حولنا.

قال صديقي: لا أختلف معك في ذلك. وأتفق في أن هذه المتناقضات أو المتعارضات - كما تحب أن تقول عادة - تملأ الحياة حولنا، وأنها جزء أساسي من وجودنا، بل أزيد على ذلك فأقول إن وجودنا نفسه ينطوى عليها، كما أن مكوناتنا النفسية لا تخلو من ألوان التناقض والتعارض سواء على مستوى الوعي أو اللاوعي. ولكن ماذا عن القيمة الجمالية؟ قلت: هذه القيمة شيء آخر غير الموضوع الجميل. والعلاقة بين الصفة الجمالية في الفن

والموضوع الجميل ليست علاقة تطابق أو تماثل أو تشابه وإنما هى علاقة مغايرة، لأن الصفة الجمالية يمكن أن تقع على معالجة الموضوع الجميل وغير الجميل بالقدر نفسه فى الفن. القيمة الجمالية غير الموضوع المتصف بالجمال أو عدم الجمال، والعمل الفنى يتصف بها حين يحقق غايته من حيث هو عمل فنى، أى من حيث قدرته على أن يفتح للشعور أفقا جديدا من الإدراك والمعرفة والكشف، وعلى أن يتمتع العقل والوجدان بما يرتقى بإنسانية الإنسان، ويسهم فى الانتقال به من مستوى الضرورة إلى مستوى الحرية فى حياتها التى يحيها.

قال صديقى: هل يعنى ذلك أن العمل الفنى يعالج القبيح كما يعالج الجميل، وأنه لا تفرقة بين معالجته الأول والثانى، الأمر الذى لا يعنى أنه لا أفضلية للموضوع الجميل على القبيح. قلت: نعم، ولا أفضلية أو تراتب أو تمييز، إلا إذا كنا من أنصار مذهب «الشعر الخالص». ومن هؤلاء الكاتب الأيرلندى جورج مور الذى رأى أن «الشعر الخالص» أو «الشعر الصافى» (والمصطلحان ترجمة لأصل أجنبى واحد) هو الشعر الذى لم يشوهه قالب الفكر الشاخب، وأنه القصائد التى لا تقبل جميع المعانى، فبعض المعانى دون غيرها مقبولة ومسموح بها فى الشعر، وبعضها الآخر غير مقبول ولا مسموح به، فالشعر الصافى لا يقبل ولا يسمح إلا بمعان معينة، وموضوعات بذاتها، وإن شاعت الكلمات

أن تجد طريقها من حيث هي معان فحسب إلى الشعر الصافى فإنها تفعل ذلك بالإشارة إلى ما يقع على محيط الدائرة وليس مركزها الذى يحتله جوهر الشعر الصافى وحده. وأحسب أن أنصار الشعر الصافى قد تناقص عددهم مع الزمن، وليس لهم وجود فاعل فى ثقافتنا العربية التى ظلت حريصة على تأكيد الدور الاجتماعى للشعر حرصها على إسهامه فى تغيير الحياة إلى الأفضل بواسطة اللغة.

قال صديقى: أفهم من كلامك أنه لا توجد مؤاخذه نقدية على الشاعر لو وصف القبح فى الواقع؟ قلت: من حق الشاعر أن يكتب عن أى شىء فى واقعه، مهما صغر هذا الشىء أو كبر، ومهما كان موضوعه الذى يختاره تافها أو جليلا فى أعين البعض، بل مهما كان قبيحا أو حتى مقززاً فى الذوق، فالمعول هو المعالجة الفنية التى تحقق قيمة جمالية إذا نجحت، ولا تغادر درجة القبح الفنى إذا فشلت. وما ينطبق على الشاعر ينطبق على كل الفنون، ومنها الرسم الذى يمكن أن نرى فى لوحات الطبيعة الصامتة فيه مشاهد نتقزز منها فى الواقع الفعلى، كما فى أكثر من لوحة شهيرة تصدرها قطع لحم مذبوح، أو جزء من فخذة ذبيحة تقطر دما، وهذا، يا صديقى العزيز، ما قصد إليه أرسطو عندما حدثنا، فى القرن الرابع قبل الميلاد، عن جمال المحاكاة الفنية والالتذاذ بها، وكيف أن لذة المحاكاة تقوم على التخيل

الذى يقلب قبح الواقع إلى جمال، يمكننا من الاستمتاع الفنى حتى بالموضوع القبيح، واستجمع فى ذهنك لوحات الرسم التى يمكن أن تسترجعها بعينى مخيلتك، تجد أن المبدأ الأرسطى عن لذة المحاكاة الفنية التى هى لذة الفن بوجه عام ماثل فى الكثير من اللوحات.

قال صديقى: ولكنك بعدت عن الشعر، واستشهدت بالرسم الذى مهما تشابه مع الشعر فى معنى التصوير فإنه غيره من حيث الوسيط النوعى الذى يستخدمه. ولم أملك - إزاء هذا التعليق- سوى الاندفاع إلى مقاطعة صديقى قائلاً: كلا، يا سيدى، إن أنواع الفن وأجناسه لا اختلاف بينها فى المبادئ التى تقوم بها القيمة الجمالية، والتى تتحقق فى حالتنا لا على أساس الموضوع وإنما على أساس المعالجة الفنية، مهما كان الوسيط النوعى أو الأداة أو الوسيلة التى يستخدمها المبدع، لغة أو نغما أو حجراً أو لونا، وأنت لو استرجعت قصائد الشعر التى نعرفها، على امتداد عصوره واختلاف لغاته، وجدت أن القول باقتصار الشعر على الموضوع والموضوعات الجميلة وحدها إنما هو أحد الأوهام التى تناول بها العهد فائز لها الناس منزلة المسلمات نتيجة اعتيادهم على تكرارها لا أكثر ولا أقل. ولماذا لا نتذكر سخريتنا، ونحن فى مرحلة الدرس الجامعى، من الذين سخروا من العقاد، ووصفوه بالشاعر المراهضى لأنه وصف طفلاً فى

إحدى قصائده بأن «مرحاضه أفخر أثوابنا» ألا تذكر أن العقاد نفسه تحدث فى مقدمة ديوانه «عابر سبيل» بأن موضوعات الشعر موجودة فى كل مكان، حتى على أرفف محلات البقالة فى يوم العطلة؟ وإذا كنا قبلنا ذلك من العقاد فلماذا لا نمضى فى القياس، ونقول إن الشعر يمكن أن يتخذ من القبح موضوعا له ما ظل شعرا، وما ظل قادرا على إثارة التعجب والدهشة، وما ظل هاملا لنوع جديد من الكشف الذى يدفعنا إلى رؤية الواقع من منظور جديد.

قال صاحبى: ولكن العقاد كان يتحدث عن موضوعات بسيطة، يحسبها عابر السبيل تافهة فلا يقف عندها، وتلتقطها عينا الشاعر لتكشف فيها عن معنى ومغزى لا تكشفه سوى القصيدة بعلاقات كلماتها التى ليست كالكلمات. ولكن أن يغزو موضوع الشعر هو الصراصير التى تؤذّن فى السحر، والوطاويط التى تنطلق من الأنف، فاسمح لى بأن أقول لك إن هذا هو اللغو بعينه وانعدام القيمة الجمالية والأخلاقية.

قلت لصديقى وأنا أتمالك نفسى حتى لا أنفعل مثله: كلا، يا عزيزى، بل من حق الشاعر أن يكتب فى أى موضوع بعينه حتى لو كان الصراصير والوطاويط، تماما كما كان من حق العقاد أن يتحدث عن «المرحاض»، فالقضية ليست قضية الموضوع وإنما قضية المعالجة الفنية، أما الموضوع فى ذاته فهو

كالمعاني التي قال الجاحظ قديما إنها ملقاة في الطريق يعرفها العربي والعجمي، البدوي والحضري، وإنما الشأن في الصياغة والسبك، لأن الشعر صناعة وجنس من التصوير كما قال الجاحظ قديما، وقيمة إبداعه مشروطة بصنعبته وليس بالمادة المعالجة في فعل الإبداع.

وهذا ما أدركه الشعراء في كل زمان ومكان، كما أدركه الفنانون في كل عصر واتجاه. وقد يحدث في عصر بعينه، أو مدرسة بعينها، ولأسباب معلومة غير مجهولة، يمكن رصدها وتمييزها، أن ينجذب الشاعر - أو المبدع بشكل عام - إلى موضوعات القبح أكثر من غيرها، فيلعب عليها كما لو كان لا يرى غيرها في الحياة. والجاحه ذلك لا يفادر دائرة الفن، ما ظل في دائرة المعالجة التي تتحقق بها القيمة الجمالية. والقيمة الجمالية تتحقق حين لا يكون الهدف هو مجرد الاستفزاز، أو التعبير عن الفهاة، أو ضعف الأداء اللغوي، أو محاولة جذب الأنظار لا غير. ولذلك فإنه إذا اقترن الموضوع القبيح - مهما كان مستفزا أو مقززا - بغاية جمالية ومعالجة فنية فإن قبحه من حيث هو موضوع مقزز يختفى على الفور، ويحل محله التعجيب الذي هو مقدمة متعة جمالية لا تفارق لذة التعرف. ويمكن لك، يا صديقي، أن تسترجع من الشعر الفرنسي قصائد شارل بودلير (١٨٢١-١٨٦٧) على سبيل المثال، خصوصا في ديوانه «أزهار الشر»

الذى أقام الدنيا ولم يقعدھا فى عصره. وأنا لم أنس قصيدته  
«جيفة» التى أذكر منها قوله:

كان الذباب يدوم فوق هذا البطن المتفسخ  
من حيث كانت تخرج أفواه سود  
من الدود، وتنساب كسائل كثيف  
فى محاذاة هذه الأسماك الحية

قد تقول إنه لا جمال فى هذا المقطع لأنه يعالج موضوعا  
قييحا، دميما، وهل هناك أكثر بشاعة من تصوير شعرى لجيفة؟! .  
ولكن الجمال قائم فى المعالجة، فى علاقة المقطع ببقية القصيدة  
التي تفتح أعيننا، حتى على الرغم منا، على ما لم نتعود أن نراه  
فى العالم أو نتوقف عنده، فتلفتنا إلى الوجه الآخر من الحياة،  
إلى القبح النقيض الذى يصارعه الجمال فى كل مجال وعلى كل  
مستوى. يصدمننا الشاعر؟! نعم. يستفز وعينا وشعورنا؟! لا شك.  
ولكنه يظل فى دائرة القيمة الجمالية، ما ظل فى دائرة الهدف  
الأصلى من الشعر وهو أن يدفع بنا إلى معاودة النظر فى كل  
شئ، وإعادة التحديق فى كل مشهد، كي نغدو مزودين بوعى  
أعمق ورؤية أكثر شمولاً حتى فى تفصيلها لعالمنا الذى لا نرى  
أكثره فى أغلب الأحيان. أليس كذلك؟!





القسم الثاني:

## ملاحظات



## البداية والقيمة

كل بداية تحمل فى ذاتها درجة من القيمة الموجبة، خصوصا حين تكون البداية وعدا بالعطاء، تأسيسا لأفق مغاير يسمح بالمزيد من الانطلاق، فتحا جديدا فى أقاليم الوعى، أو اكتشافا مغويا باقتحام عالم يظل فى حاجة إلى الكشف. هذا النوع من البداية لا يخلو من معنى الانقطاع عن السائد والمألوف والمعتمد والمتوارث، ولا يفارق التمرد على ما أصبح متحجرا أو جامدا، ولا يتباعد عن مبدأ الرغبة الذى يتفجر لينسف الأقاليم المتكلسة لبدأ الواقع الخانع الخامل. ولا سبيل إلى تطوير الوجود أو إغناء الحضور إلا بهذا النوع من البداية الذى يدخلنا إلى ديمومة الصيرورة والحركة والحيوية والتفتح والتجدد والإبداع.

ولذلك فإن كل بداية حقيقية، أو جذرية، هى فاصل بين عهدين، انقلاب من زمن إلى زمن، تحول من رؤية إلى رؤية. وتبدو كما لو كانت وقتا مقسوما بين الرماد والورد، الجذب والخصب، الابتاع والابتداع. وجذريتها هى سر الصدمة التى تحدثها فى مجرى الوعى العام، خصوصا حين تفاجئ البداية ما يقع فى مجالها، وتستفزه إلى الحركة، وتبعثه على الانطلاق، وتغريه

---

\* جريدة «البيان» الإماراتية، ١١/١١/١٩٩٩ .

بالتعمرد على ما هو عليه، والنتيجة هي إرباك النسق الإدراكي  
الوعى الذى تنتزعه صدمة البداية الجذرية من سياته، وتقفه على  
المابين، ممزقا بينما ما ألفه واعتاد عليه من ناحية، وبين ما  
لايعرفه، ولا يآلفه، ولم يتعود عليه، لكنه يفويه بالوعد، ويفريه  
بإمكان الكشف الذى يضيف إليه من ناحية ثانية. وإذا كان  
الوعى متجذرا فى ثباته، متهجرا فى سكونه، فإنه ينهى الموقف  
المقوتر من بدايته، كاشفا عن انحيازه إلى القيود التى تشده إلى  
سكونه، معلنا إيثاره الواقع على الممكن، المؤلف على غير  
المالوف. وبالقطع، يحدث العكس، وينقلب الحال إلى النقيض، فى  
موقف الوعى الذى يمج بالحيوية، وينطوى على ما يحفظ عليه  
خاصية التجدد، فيبحث عن البداية الجذرية، أو يسعى إليها كى  
يتعمد بها، أو يتجسد فى صيرورتها الدائمة، ما ظل متطلعا إلى  
الأمم، متحركا فى مدى لا نهاية لتقدمه.

ويعنى ذلك إننا إزاء أنواع متغايرة من البدايات، وإزاء  
أنواع متغايرة من الاستجابة إلى البدايات، سواء على مستوى  
السلب والإيجاب. هناك البداية التى تقضى إلى الانحدار، والتى  
هى نتيجة طبيعية لتراكم العناصر السالبة فى الظاهرة، العناصر  
التي تتراكم شيئا فشيئا إلى أن تصل إلى النقطة التى ينقلب بها  
كل شئ رأسا على عقب، كأنها لحظة التحول المأساوى التى  
ينقلب بها الحلم إلى كابوس. وهناك البداية المناقضة التى لا تأتى

فجأة، أو تظهر كاللمح، وإنما تحدث نتيجة عوامل متعددة، تتراكم أسبابها إلى نقطة التحول الموجبة التي تنقلب بها حركة الظاهرة. وأحسب أن كلتا البدايتين مشتركتان في قانون السببية الذي يصل بينهما، من حيث كونهما معا نتيجة عوامل سابقة، يظهران نتيجة لها، وإن اختلف بعد ذلك مجرى كل بداية وتأثيرها.

وسواء كانت البداية قرينة السلب أو قرينة الإيجاب فإن درجة الجذرية تختلف في كل بداية باختلاف أسبابها، سواء من حيث القوة والتأثير، أو من حيث الشمول والامتداد. هكذا، تتمايز درجة الجذرية في كل بداية، بل تتمايز البدايات نفسها، وتتوزع بين أنواع تمضى لا تترك أثرا، وأنواع تأتي فتعيد تأسيس كل شيء، كما لو كانت تبدأ من جديد سفر النشأة والتكوين في مجال الظاهرة التي تقع فيها. هذا التمايز يرجع إلى شحنة الدوافع التي تنطوى عليها البداية، والتي قد تختزنها كما تختزن عناصر قابلة للانفجار بمجرد الملامسة، أو تختزنها كما تختزن عناصر هامة لا تستجيب إلى أى مثير. وتتحدد درجة القيمة في كل بداية بدرجة الجذرية التي تنطوى عليها، وذلك بما يؤكد ارتفاع درجة القيمة الموجبة بدرجة وعود الممكنات التي تفضى إليها جذرية البداية، والعكس صحيح بالقدر نفسه، حيث تتناقص قيمة البداية بتناقص درجة الأثر الذي تحدثه في أفق الاحتمالات الموجبة. وتنقلب القيمة إلى نقيضها بقدر تزايد الاحتمالات السالبة.

لكن لا يختلف إيجاب قيمة البداية عن سلبها من حيث هي مجرد بداية، فالبداية لا يكتمل معناها إلا بما يترتب عليها، وما يضيف إليها، أى بما يمضى فى الطريق الذى استهلته إلى ما هو أبعد وأكمل. والفارق بين البداية وما يترتب عليها - من هذا المنظور - هو فارق مرهون بإمكانات البداية التى تقتزن درجة قيمتها الموجبة بتعدد الاحتمالات المقترنة بها. وكل احتمال من هذه الاحتمالات إضافة ممكنة على الطريق الصاعد من وعود البداية نفسها، ولكن انطواء البداية ذاتها على ممكناتها المحتملة لا ينطى صفة القيمة المضافة إلى هذه الممكنات، خصوصا من حيث هي إنجازات لا تخلو من معنى التمييز الذاتى. مؤكداً أن البداية الجذرية دافع خلاق على أفعال المضى إلى الأمام، لكن هذه الأفعال فى ذاتها لها قيمتها الخاصة، ولها إضافتها التى قد تجاوز إنجاز البداية، والتى قد تصل إلى درجة أعلى من الجذرية.

والمثال الذى يحضرنى على ذلك مثال من تاريخ قصيدة النثر التى هى ابتداء فرنسى بالدرجة الأولى، فأول من كتب هذه القصيدة هو شاعر يعرف أحيانا باسم لوى بيرتران، وأحيانا أخرى يطلق عليه اسم ألوسىوس بيرتران (١٨٠٧-١٨٤١). وهو شاعر لم يعمر كثيرا، وخلال سنوات عمره القصيرة كتب مجموعة شعرية ظهرت بعنوان «جاسبار الليل». وكانت هذه المجموعة هى البداية التى انطلقت منها قصيدة النثر الفرنسية. وقد لفتت هذه

البداية الأنظار، وأحدثت الصدمة المتوقعة لكل بداية مغايرة، وفرضت نفسها على الحضور الشعري تدريجيا. وقد تصاعد حضورها على نحو خاص حين تأثر بودلير بقصائد مجموعة «جاسبار الليل»، وأعجب بمحاولة بيرتران التي كانت بداية للانطلاق إلى ما بعدها، تماما كما فعل من جاء بعد بودلير من شعراء كبار أمثال رامبو وما لارميه. وقد كتب هؤلاء في قالب قصيدة النثر الذي ابتدأه بيرتران. لكن مع الزمن بهت اسم صاحب البداية، وغابت البداية نفسها من الذاكرة الأدبية، وبقيت الإنجازات التي ترتبت عليها، والتي كانت خطى أبعد في المجال، ومحاولات أكمل في المدى الذي استهلته البداية نفسها.

والدالة التي يمكن أن نستخلصها من هذا المثال هي أن البداية الجذرية، رغم أهميتها، ورغم أن كل ما يأتي بعدها هو بعض وعودها الممكنة، تظل بداية مهما كانت درجة جذريتها، وأن قيمتها لا تكتمل إلا بتحقيق وعودها، وأن تحقق هذه الوعود قد يغطي على البداية نفسها، ويستأثر بونها بالأهمية، تماما كما كانت قصائد النثر التي كتبها بودلير ورامبو وغيرهما أكثر أهمية في تاريخ الشعر الفرنسي والعالمي من قصائد البداية التي كتبها بيرتران في مجموعته «جاسبار الليل». لكن، من ناحية أخرى، ما كان يمكن لكل من بودلير أو رامبو أو غيرهما من الشعراء

اللاحقين أن يمضوا أبعد من بيرتران لولا البداية التي ابتدأها،  
والخطوة الجذرية الأولى التي خطاها.

وأتصور أن هذا التكييف لقضية البداية يضعها في  
إطارها المقبول منطقيا، أعنى أنه تكييف يؤكد قيمة البداية من  
حيث هي تأسيس لممكنات. وفي الوقت نفسه، لا ينفي عن  
الممكنات اللاحقة قيمتها المستقلة التي قد تفوق قيمة البداية  
نفسها، لكنها ما كان يمكن أن تكون لولا البداية التي فتحت لها  
طريق الوجود، فانطلقت في مداه الأرحب والأكمل والأقيم،  
وأعادت في كل مرة إنتاج البداية لتصنع من محاولتها الخاصة  
بدايتها التي تغري جدتها بتكرار فعل الابتداء الذي استهلته  
البداية الأولى.



## حقيقة البداية

كانت بداية هذا القرن حافزا على إثارة عشرات من الأسئلة فى ذهنى حول خبرات الماضى وتوقعات المستقبل. بعض هذه الأسئلة دار حول معانى الزمن المتعاقب وعلاقته بتتابع الأجيال المؤثرة. وكان السؤال الذى حاولت الإجابة عنه مستعينا بالمعجم الموسوعية وقوائم التراجم هو: هل هناك علاقة بين بداية القرن ولادة أهم الشخصيات المؤثرة فيه؟ وكنت أتصور أن الإجابة البديهية لابد أن تكون بالإيجاب، خصوصا أن ذاكرتى لا تزال تحتفظ بأسماء بعض من ولدوا فى مطلع القرن، وتركوا أثرا فى آدابه أو أفكاره، وأخص بالذكر منهم الشاعر الفرنسى چاك بريثير والشاعر اليونانى چورچ سيفيريس، وكلاهما ولد سنة ١٩٠٠ على وجه التحديد، قبل سنوات معدودة من ولادة الفيلسوف الفرنسى چان بول سارتر سنة ١٩٠٥. ويمكن أن أضيف إلى هذه الأسماء أسماء أخرى تدعمها، وتضيف ما يزيد من إمكان قبول احتمال وجود علاقة بين بداية القرن ومولد أهم شخصياته.

ولكن كانت المشكلة الأولى التى واجهتها وأنا أختبر سلامة هذه الفكرة أن الأسماء الأكثر تأثيرا فى حياة القرن العشرين

---

\* جريدة «البيان» الإماراتية، ٢٠٠٠/٢/١٦.

وأدابه وتياراته الفكرية والإبداعية، بل توجهاته وإنجازاته العلمية، لم تولد مع مفتتح القرن العشرين على وجه التحديد، وإنما ولدت في القرن السابق عليه. خذ مثلاً في السياسة أسماء فلاديمير لينين الذي غيّر الخارطة السياسية للقرن العشرين بالثورة السوفيتية سنة ١٩١٧، وظل فكره علامة على اتجاه سيطر على أقطار عديدة، ولا يزال مسيطرًا على بعضها إلى اليوم، رغم انهيار الشيوعية العالمية، تجد أن لينين مولود سنة ١٨٧٠ في القرن التاسع عشر، شأنه في ذلك شأن جوزيف ستالين خليفته الذي ولد بعده بتسع سنوات، أي سنة ١٨٧٩، وظل ينشر الرعب حوله إلى أن توفي سنة ١٩٥٣. وفي هذا الاتجاه، يمكن تذكر اسم ماوتسي تونغ الذي ولد سنة ١٨٩٣، وهوشي منه الذي ولد سنة ١٨٩٠. وفي اتجاه مضاد، يمكن تذكر أنولف هتلر الذي ولد سنة ١٨٨٩، والذي أشعل الحرب العالمية وتسبب في موت ملايين الأبرياء. وعلى الضفة المقابلة، هناك غاندي الذي ولد سنة ١٨٦٩، وقاد الهند كلها إلى الاستقلال عن التاج البريطاني الذي كانت الهند جوهرته الفريدة. ومن ناحية أخرى، هناك فرانكلين روزفلت صانع الوجه الحديث للسياسة الأمريكية، وقد ولد سنة ١٨٨٢، قبل شارل ديغول الزعيم الفرنسي الذي ولد مع نوايت إيزنهاور الأمريكي في سنة ١٨٩٠. وقبلهما بسنوات عديدة ولد وينستون شرشل في إنجلترا سنة ١٨٧٤.

وأي تأمل بسيط للأسماء السابقة لابد أن يشكك في

سلامة الفكرة التي بدأت بها، والتي ظننتها صحيحة من الناحية النظرية على الأقل. ولكن من الواضح أنه لا يوجد تطابق دائم بين حركة ولادة الأجيال التي ينبع منها هذا الفرد أو ذاك وحركة السنوات التي تحدد بداية القرن. ومن حيث الظاهر على الأقل، لا توجد دلالة مطابقة تجمع بين ولادة لينين سنة ١٨٧٠ في القرن التاسع عشر وولادة هنتر سنة ١٨٨٩ أو ولادة ديفيد بن جوريون سنة ١٨٨٦. ويمكن أن نقول الأمر نفسه عن المفكرين والمبدعين، فقد ولد جورج برناردشو الأديب البريطاني الكبير وسيجموند فرويد رائد التحليل النفسي ومؤسس تياراته الحديثة معا سنة ١٨٥٦، كما ولد كارل يونج الذي تولى الكشف عن اللاشعور الجمعي سنة ١٨٧٥، قبل سنوات قليلة من ولادة الأديب الفرنسي مارسيل بروست سنة ١٨٧١ الذي يعدّه البعض أهم كاتب رواية في القرن العشرين. وقد ولد مارسيل بروست، بدوره، قبل عام واحد من ولادة الفيلسوف البريطاني الشهير برتراند رسل سنة ١٨٧٢ صاحب فلسفة الوضعية المنطقية التي يعدّها الكثيرون الفلسفة الموازية للتقدم العلمي الحديث في القرن العشرين. وبعد سنوات معدودة من ولادة رسل ولد ألبرت أينشتاين صاحب النظرية النسبية سنة ١٨٧٩، ولا يزال الكثيرون ينظرون إليه بوصفه أهم شخصية علمية في القرن العشرين. وقد جاءت ولادته بعد حوالي ثلاثين سنة من ولادة المخترع الكبير توماس إديسون سنة ١٨٤٧ الذي ندين له باختراع الكهرباء.

وإذا عدنا إلى المبدعين وجدنا أن الشاعر توماس إليوت الذى يعده الأوروبيون أهم شاعر كتب باللغة الإنجليزية فى القرن العشرين قد ولد سنة ١٨٨٨ بعد سنوات معدودة من ولادة جيمس جويس الروائى الأيرلندى الشهير الذى ولد سنة ١٨٨٢، بعد سنة واحدة من ولادة الرسام العالمى بابلو بيكاسو الذى أسهم فى تغيير الاتجاهات الفنية للقرن. وقد ولد بيكاسو سنة ١٨٨١، قبل سنوات عديدة من ولادة ألفريد هيتشكوك المخرج السينمائى الشهير الذى ولد سنة ١٨٩٩.

واللغات للانتباه أنه لا يوجد اسم من هذه الأسماء التى ذكرتها ولد مع مطلع القرن العشرين، الأمر الذى يدل على أن الشخصيات المؤثرة فى كل قرن ليس من الضروري أن تولد فيه، وأنه من المنطقي - على الأقل بعد كل هذه الدلائل - أن تولد فى القرن السابق، حيث يكتمل نضجها نوعا ما، وحيث تتكون بداياتها أو مقدماتها التى تثمر نتاجاتها الفعلية فى القرن اللاحق. بهذا المعنى، يمكن القول إن تكوين لينين الفلسفى تم فى القرن التاسع عشر من منطلقات أفكار كارل ماركس (١٨١٨-١٨٨٣) الذى توفى بعد ولادة لينين بهوالى ثلاثة عشر عاما، وبعد أن ترك له الأساس الفلسفى الذى مضى به لينين إلى مرحلة التطبيق العملى مع الثورة السوفيتية سنة ١٩١٧، وظلت مرحلة التطبيق مستمرة إلى أن بدأت فى الانهيار مع تولى ميخائيل جورباتشوف أمانة الحزب الشيوعى وإعلان سياسة

(الجلاسنوست والبرويسترويك) إعادة البناء والانفتاح فى شهر مارس سنة ١٩٨٥. وليست شخصية لينين سوى نموذج واحد على أن الكثير من الشخصيات المؤثرة فى القرن العشرين، خصوصا تلك التى غيرت المسارات المعتادة وخلقت مسارات جديدة، قد اكتمل تكوينها فى القرن التاسع عشر، أو على الأقل أسهم القرن التاسع عشر فى صياغة أفكارها الأولية التى سرعان ما اكتمل بناؤها وظهرت مجالات تطبيقاتها العملية بعد ذلك فى القرن العشرين.

ويعنى ذلك أن بداية أى قرن ليست انتقالا حاسما من النقيض إلى النقيض، وإنما هى النتيجة الطبيعية للمقدمات التى سبقتها، والتى أدت بها إلى التشكل على هذا النحو أو ذاك. ولذلك فإنه لا يمكن فصل إبداع بيكاسو الذى ولد سنة ١٨٨١ عن إبداع الربع الأخير من القرن التاسع عشر، خصوصا فى تياراته الطليعية التى انحاز إليها بيكاسو فى تمرده الذى جعله فى رأى البعض أهم شخصية فى عالم الرسم طوال القرن العشرين. والأمر نفسه ينطبق على مسرح جورج برناردشو أو على قصائد ت. إس. إليوت، فكلاهما انطلق من حيث انتهى غيره فى داخل القرن التاسع عشر. ومع مقدم القرن العشرين، أخذ كل منهما، بطريقته الخاصة، وفى مجاله الخاص، ممارسة إبداعه الجديد الذى ترك بصماته وملامحه على القرن.

وإذا كانت النتيجة السابقة تعنى أن كل قرن يبدأ من حيث انتهى القرن السابق عليه، فى حركة خبرات القرون وتجاربه، فإن البداية التى أتحدث عنها هى بداية الداخل وليست الخارج. أعنى البداية التى يرجع بها الجديد فى كل قرن إلى القرن الذى سبقه لينطلق من داخل تياراته الواعدة، ويبدأ منها مسيرته الجديدة التى لا تجعل منه انقطاعا كاملا عن القرن السابق عليه بل استمرارا خلّقا لكل ما سبق فيه من عمليات البداية والتأسيس. وآية ذلك ما نراه حولنا وأعدا فى القرن الحادى والعشرين من بداية التغيير الجذرى فى تكنولوجيا الاتصالات بأفاقها الباهرة التى لا يمكن تخيل نتائجها، فإن ذلك كله قد بدأ فى القرن العشرين، وتحددت ملامحه التكوينية قبل انتهاء القرن.

وأتصور أن هذه النتيجة يمكن أن تضيف ما يسهم فى تعديل الفكرة التى بدأت منها، ومن ثم القول بأن الشخصيات التى تترك أكثر من غيرها تأثيرا فى القرن الخاص بها هى الشخصيات التى تكون قد ولدت فى العقود القليلة الأخيرة من القرن السابق عليه. وقد تكون هذه العقود أقل من ثلاثة وأكثر من اثنتين، كما فى حالة مارسيل بروست وأينشتين وإليوت وروزفلت، أو تكون ثلاثة على الأكثر كما فى حالة لينين، ولكنها فى أغلب أحوالها لا تتجاوز أربعة عقود، خصوصا فى نماذج الشخصيات المعمرة التى تنقسم حياتها ما بين قرنين مثل جورج برناردشو الذى ولد مع منتصف القرن التاسع عشر سنة ١٨٥٦ وتوفى مع منتصف القرن العشرين سنة ١٩٥٠.

هل يعنى ذلك أن كل قرن لا يفتتح عامه الأول بولادة شخصيات مؤثرة فيه؟ يقول لنا القرن العشرون إن الأمر ممكن، لكن كل الأسماء التى أعرفها والتى ولدت فى السنة الأولى من القرن العشرين لم تترك فيه من التأثير ما تركته الأسماء التى سبقتها أو التى لحقتها فى المولد. والمثال الدال على ذلك أسماء المبدعين فى العالم، ففي سنة ١٩٠٠ ولد كل من الكاتب الفرنسى القصصى أنطوان دى سانت أكرويرى والشاعر اليونانى جورج سيفيريس والشاعر الفرنسى چاك بريشير والروائية الفرنسية ناتالى ساروت. وإلى جانب هؤلاء أسماء عدة، لكن لا يوجد اسم من الأسماء التى ذكرتها، أو التى لم أذكرها، له من التأثير فى الشعر ما لاسم ت. إس. إليوت، المولود سنة ١٨٨٨ (والمتوفى سنة ١٩٦٥) أو فى الرواية ما لاسم مارسيل بروست المولود سنة ١٨٧١ (والمتوفى سنة ١٩٢٢) أو اسم چيمس چويس المولود سنة ١٨٨٢. ولا أعنى بذلك الانتقاص من قيمة جورج سيفيريس الشاعر اليونانى الكبير الذى حصل على جائزة نوبل سنة ١٩٦٣ قبل سنوات من وفاته سنة ١٩٧١، أو تقليلا من مكانة الكاتبة ناتالى ساروت التى اقترن إنجازها بصعود ما سعى الرواية الجديدة فى فرنسا، وإنما أعنى أن تأثير كل منهما لا يصل إلى تأثير الشخصيات الاستثنائية التى أسهمت فى صنع أبرز متغيرات القرن. وهى الشخصيات التى لم تولد مع السنة الأولى فى مفتتح القرن.





## رياضة الكتابة

أحياناً، أجلس إلى مكتبي منطوياً على رغبة الكتابة، وما إن أمد يدي إلى القلم وأقرب به من الورقة المبسوطة أمامي حتى أجد أنني أضعت ما كان في ذهني، وما كنت أنوي أن أكتبه، فأجلس حائراً لبرهة، وأخرج من حيرتي بأن أشاكس الصفحة بالقلم لعله يستجيب إليها، أو لعلها تستجيب إليه، وأظل كذلك أُرسم أشكالا بلا معنى، كما لو كنت أنقش على صفحة الورقة البيضاء طلائع سرية ورسوما رمزية لا أفقه معناها، ولكنها تقربني من مناط رغبتى شيئاً فشيئاً، إلى أن يستجيب القلم إلى الاستفزاز، فتتشال عليه الأفكار، وتتدافع الكلمات لتنتقل من حضورها الذهني في رأسي إلى حضورها المادي بواسطة سن القلم الذي يبدأ رحلته بين الأحرف التي تنتقش على الصفحة البيضاء، جاذبة إليها كل ما كنت قد حسبته ضاع من ذهني، وكل ما يظل مخزوناً بلا شكل أو معنى، منتظراً أن يتشكل في حركة القلم على الصفحات، مكتسباً المعنى الذي يتكامل من خلال علاقات الأجزاء التي تبينُ جملةً جملةً، فقرةً فقرةً، صفحةً فصفاً.

---

\* جريدة «الحياة»، اللندنية، ٢٣/٨/٢٠٠٠.

هذه العملية التي تبدأ باستعصاء الكتابة هي عملية مراودة يضطر إليها الكاتب، خصوصا إذا لم تكن درجة التركيز الذهني والوجداني قد وصلت بعد إلى النقطة التي تجود فيها الكتابة على طلابها. وفعل المراودة فعل دال وكاشف عن الموقف الذي ينطوى على هذه العملية، أو الموقف الذي تنطوى عليه بلا فارق كبير، فالمراودة طلب وتفقد وسعى وحركة ورغبة وجذب واستزادة وإغواء في الوقت نفسه. وفي كلام العرب: راد الأرض، أى: تفقد ما فيها من المراعى والمياه ليرى هل تصلح للنزول فيها، وراد الشيء طلبه وسعى في أن يجده، ورادت الإبل: اختلفت في المرعى مقبلة مدبرة، وراوده: شاء أو رغب فيه، وراوده عن وعلى نفسه: خادعه وطلب منه المنكر، أو حمله على فعله بعد ممانعة. قال الليث: تقول: راود فلان جاريته عن نفسها، وراودته هي عن نفسه، إذا حاول كل واحد من صاحبه نيل رغبته، وأراده في الفعل الذي ينوس بين الإغواء والمراوضة. وأول الكتابة في استعصائها على طالبها مراودة تطلب ما فوق الود، وسعى نحو موضوع الرغبة، وجذب للموضوع من تأييده، واستزاده من إسماعه بعد ممانعته.

ولا تخلو عملية المراودة من حضور الرغبة الجنسية التي تدفع الرجل إلى إغواء المرأة، كما تدفع المرأة إلى إغواء الرجل، وذلك في الفعل الذي يبدأ بالطلب الذي يصطدم بالممانعة، ويتدرج

ما بين الإسماع والإلانة، إلى أن ينتهى بالرضى أو الاستراضة. وليس تشبيه القصيدة بالمرأة بالأمر المستغرب فى هذا السياق، خصوصاً عندما يتحدث الشعراء عن قصائدهم «الأبكار» التى لم يفتريها سواهم، أو عن القصيدة التى لا تمنح لذاتها إلا للشاعر الفحل الذى يفتري بكارتها، أو يزيلها بما يخرج منها لاذئها الإبداعية. ويبدو أن تشبيه القصيدة بالمرأة هو الوجه الآخر من تشبيه القصيدة بالناقة، وذلك بجامع الأنوثة، فى تجليات أفعال المراودة التى تصفها كتب البلاغة والأدب القديمة، فالشاعر المتميز علاقته بالقصائد شبيهة بعلاقة الفحل بالمحاق من الإبل، والقصيدة لا توجد بعطائها للشاعر إلا بعد مراودة شبيهة بإيساس الناقة قبل حلبها، أى التلطف لها بالقول والتحنين بالملامسة، فالقصيدة أشبه بالناقة «البسوس» أى الناقة التى لا تدر لبنها إلا بعد إيساس أو ملاطفة.

وبالطبع، يمكن للمدافعات المحدثات عن حقوق المرأة أن يعترضن على هذه التشبيهات القديمة التى تجعل من الكتابة أنثى، ويرين فى هذه التشبيهات تهويناً من مكانة المرأة، وتأكيداً لوضعها الأدنى من وضع الرجل، واختزال كل الأبعاد الخلاقية لحضورها فى بعد جنسى محدود، يجعل منها مناطا لرغبة الرجل ووسيلة لإمتاعه قصب. والحق مع هؤلاء المدافعات المحدثات فى هذا الجانب، ولكننى أتحدث عن تشبيهات قديمة، لا من زاوية

تحقيقها المرأة، وإنما من زاوية دلالاتها على مواقف استعصاء الكتابة، وتأييدها على الحضور، الأمر الذى يدفع الكاتب إلى مراودة الكتابة، كى تمنحه من نفسها ما يريد، أو كى يصل بها وعبرها إلى ما يريد من متعة عقلية أو وجدانية، هى نوع من الإشباع ذهنى أو الشعورى.

وأتصور أن لكل كاتب وكاتبة طرائقه أو طرائقها الخاصة التى يحتال بها كليهما على الكتابة كى تجود بعد مبانعة. هناك ما أفعله من مشاكسة الصفحة بالأشكال والحروف التى تستدر الكتابة شيئا فشيئا فتجود بعطايا لم أكن أتوقعها. وهناك ما حدثنى به المرحوم فتحى غانم من أنه كان يلجأ إلى رواية «البحث عن الزمن الضائع» للروائى الفرنسى مارسيل بروس، ويحاول ترجمة أجزاء منها. وكانت هذه الترجمة تثير نشاطه العقلى بعد وخم، وتستفز وجدانيا بما يفارق به خموله، فتأتى بؤاده الكتابة أو أوائلها، فيترك رواية بروس والترجمة، ويبدأ فى الكتابة التى تتكشف له أبعادها تدريجيا.

ولعل حالة الشاعر المصرى الكبير محمود سامى البارودى هى حالة نموذجية من حيث الدلالة على حالات غيره من الشعراء التقليديين، فقد كان البارودى إذا استعصى عليه الشعر «يروض القول»، أى كان يكتب أبياتا تأتى عفو الخاطر دون قصد، ودون توجه أو تعمد لموضوع بعينه. حاله فى ذلك أشبه بحال رسام

يرسم «سكتشات» تجريبية، يختبر فيها الألوان وعلاقات الأشكال، إلى أن تتجلى له من خلال التجريب هيئة بعينها، أو وضع بعينه، فيتفرغ الرسام بكليته إليه لاستكماله. ولكن هذا النوع من العفوية أقل مما نجده عند البارودي الذي آمن أن الشعر هو جهد عقلي يقترب من معنى الصنعة. ولذلك كانت «رياضة الكلام» عند البارودي، في غير حالة، نوعاً من التدريب اللازم للصانع للمحافظة على براعته في الصنع، وشكلاً من أشكال التمرس على الأساليب المختلفة للشعر. ولكن، حتى في داخل هذا المعنى العقلاني للصنعة، هناك الموهبة التي تريد أن تؤكد حضورها، وهناك الشاعر الذي يروض القوافي حتى يمتلك زمامها بعد أفعال الترويض اللازمة. ويعني ذلك أن «رياضة القول» هي نوع من المزاولة التي يستسمح بها الشاعر الشعر ليجود عليه في مناحي النظم التي يسعى إليها هذا الشاعر.

وإذا كانت «رياضة القول» هي فعل التمهيد والتمرس والتدريب على النظم في حالة الشعر، وبإيلا على حضور معنى الصنعة عند الشاعر الذي لا تتأثر عليه القوافي انشئالا في بديهة الارتجال، فإن القول المروّض هو القول الذي وقع عليه فعل الترويض، وذلك على العكس من القول الرّيُّض الذي لم يعرف الرياضة والترويض بعد. ولذلك كانت العرب تقول: «قصيدة رِيَّضة القوافي» إذا كانت صعبة لم تفتض قوافيها الشعراء، وقريب من

ذلك «أمر ريّض». وهو الأمر الذي لم يحكم تدبيره. والقصيدة  
الريّضة بهذا المعنى كالناقة الريّضة التي لم تقبل الرياضة بعد،  
فإذا وقع عليها فعل الرياضة سلسست واستجابت لما يطلب منها  
واستراخت في الوقت نفسه. وعلى ذلك قولهم: استراخ المكان؛  
فسح واتسع وظل النفس فيه مستريضا، أى طيبا ومستريحا.  
وقد استعمله حميد الأرقط (وقيل: الأغلب العجلى) في الشعر  
والرجز فقال:

أَرْجَزاً تُرِيدُ أَمْ قَرِيضاً      كلاهما أُجِيدُ مُسْتَرِيضاً

## الكتابة الباسمة

الكتابة أنواع. كتابة جهمة، لا تتردد في إظهار وجهها العابس، ربما لأن موضوعها يفرض على كاتبها طابع العيوس، والنتائج التي تشير إليها لا تبعث إلا على الجهامة، وطبيعة مادتها لا تقبل خفة الظل أو ابتسامة الاستطراف. ويقترب من هذه الكتابة الكتابة الجادة التي تتسم بالرزانة والترف، وتعتمد على الحقائق لا الانطباعات، وعلى الوقائع المحددة لا التلميحات المبهمة. ورزانة هذه الكتابة كتروبيها مرتبطة بطبيعة المعلومات التي تنقلها، أو رؤية عالم الكاتب التي توصلها. وأخيراً، هناك الكتابة التي تتخلى عن الجهامة والرزانة، عامدة، متعمدة، كما لو كانت تدرك أن القارئ قد ملّ من كثرة الجهامة والجديّة البرزينة في المقالات والدراسات التي يطالعها صباح مساء، وفي الحياة القاسية التي يفرضها عليه هذا النظام أو ذاك. ويبدو الأمر كما لو كانت هذه الكتابة الأخيرة قد وعّت الدرس القديم الذي يقول: أجموا أنفس بيبعض الباطل حتى تقوى على الحق.

وكثيرة هي أنواع هذه الكتابة التي تعتمد إجمام النفس، وتكتب للعقول بعض ما يريحها من عناء التأمل العميق

---

\* جريدة «البيان» الإماراتية. ١٩٩٩/٧/٢٢ .

والاستغراق المضمنى فى التفكير. وليس «الباطل» الذى تلجأ إليه أنواع هذه الكتابة هو الباطل بمعناه السلبي، وإنما بمعناه الإيجابى، أقصد إلى المعنى الذى ليس قرين الكذب، أو الزيف، أو التضليل، أو الضلالة، بل المعنى الذى يقترن بالراحة والاستجمام، والذى يرجع إلى بعض ما يدل عليه الجذر اللغوى للتبطل الذى يعنى التفرغ من العمل، أو الإجازة، أو العطلة، أو الاستراحة، باختصار: كل ما يفعله الإنسان عندما ينال منه إجهاد العمل، ويصيبه التعب بما يدفعه إلى طلب الراحة التى هى أشبه باستراحة المحارب. وأتصور أن ذلك هو المراد من الحديث: «أَجْمُوا أَنْفُسَ الْبَاطِلِ حَتَّى تَقْوَى عَلَى الْحَقِّ»، قَدْ لَاحَظَ الْبَاطِلُ فِي الْحَدِيثِ تَنْصَرَفَ إِلَى كُلِّ مَا يَبْعَثُ فِي النَّفْسِ الَّتِي تَسْتَرِيحُ حُبُورًا وَبَهْجَةً، وَيَجِدُّ لَهَا نَشَاطَهَا وَحَيَوِيَّتَهَا، وَيَعِيدُ إِلَيْهَا بِسَمَتِهَا وَنَضَارَتِهَا، فَتَشْعُرُ بِالتَّجَدُّدِ وَالْقُوَّةِ وَالْعَافِيَةِ، وَمِنْ ثَمَّ تَسْتَعِيدُ كُلَّ مَا فَقَدَتْهُ مِنْ نَشَاطِهَا، وَتَقْبِلُ عَلَى مَا هِيَ فِيهِ، مُوَاصِلَةً رَحْلَتَهَا فِي دُرُوبِ الْمَعْرِفَةِ الَّتِي تَسْعَى إِلَى الِارْتِقَاءِ بِالْإِنْسَانِ مِنْ مَسْتَوَى الْضُرُورَةِ إِلَى مَسْتَوَى الْحَرِيَّةِ.

وإلى شيء من ذلك، ذهب علماء النقد فى التراث العربى وأهل البلاغة القديمة فى تبريرهم شعر الغزل وشعر الفكاهة فى إبداعنا العربى، من حيث إن شعر الغزل باطل يراد به الحق، وإجماع يراد به قوة النفس، أما شعر الفكاهة فنظروا إليه على



أنه هزل يراد به الجد. ولم ينظروا إلى ما يشبه هذين النوعين نظرة التحريم أو التكفير، خصوصاً في البيئات التي ظلت تعمر بالتسامح ورحابة الفهم الديني ورجاحة الوعي الاجتماعي، بل نظروا إليها نظرة التقدير لما تؤديه للنفس من فائدة، ولما تبعثه في قلوب المستمعين وعقولهم من حضور ونشاط. وما أكثر الحكايات والمأثورات التي تُروى في تراثنا العربي حول هذا الجانب، والتي تبدأ كلها وتنتهي بتأكيد ضرورة التنوع والتعدد في الكتابة، وتأكيد أهمية ما وصفوه بالباطل على سبيل التسامح والتلميح والمجاز في الوقت نفسه.

وليس من الضروري أن نوافق هؤلاء القدامى على ما فعلوا، ولا حتى متابعتهم في تبرير الفن على أنه باطل يراد به الحق، وإنما التقاط الدلالة الأساسية في كلامهم، وهي الدلالة التي تؤكد أهمية الابتسامة التي تثيرها الكتابة، أو تبعث عليها، وإبراز أهمية نوع الكتابة المختصة بذلك. والصلة بين هذه الدلالة وحديث الفلاسفة عن الضحك هي نفسها الصلة بين الكتاب الذين لا تفارق كتابتهم نزعة السخرية أو التهكم وعلماء البلاغة الذين حاولوا التمييز بين أساليب الكتابة الفكاهة، سواء من حيث مصادرها في عقول الكتاب وضمائرهم وطبائعهم، أو من حيث تقنياتها وأساليبها والحيل اللغوية التي تستعين بها. وأخيراً، من حيث تأثيرها في القارئ، وما لهذا التأثير من قدرة على توجيه

الملتقى، أو خلق حالة من الشعور بالراحة، أو التنفيس عن المكبوت في داخله.

ولكن هناك دلالة أخرى موازية لهذه الدلالة المرتبطة بالكتابة الباسمة، وهى الدلالة التى تؤكد أن الكتابة لا ينبغي أن تكون كلها وحيدة الصفة، وحيدة الاتجاه، أحادية المنزع والمنبى، فالكتابة هى الحياة، تعددها هو الوجه الآخر من تعدد أوجه الحياة، وتتوعها ينبع من التنوع الذى تتبنى عليه الحياة نفسها فى كل أحوالها وأطوارها وتجلياتها. وإذا كانت الحياة مزيجاً من الجد والهزل، الخير والشر، الفرح والحزن، فالكتابة فيها ما فى الحياة من تنوع وتعذب، وتزيد على ذلك رهاقة الشعور الإنسانى، وبقية الفكرة، وعمق الإحساس، واتساع مدى الرؤية، والتقاط النكتة الدالة التى تضىء العقل بالفهم والشفة بالبسمة.

وقد تعلمنا - منذ بداية العهد بالدرس البلاغى والنقدى - عبارة «بوفون» الشهيرة التى تقول إن الأسلوب هو الرجل، وهى عبارة تعنى فى صيغة الجمع ما تعنيه فى صيغة الأفراد، فالأساليب هى الرجال أو هى الأشخاص فى تعدد صفاتهم وتنوع أحوالهم واختلاف طبائعهم. وكما يوجد الشخص العبوس توجد الكتابة العبوس، تماماً كما توجد الكتابة خفيفة الظل التى تشبه صاحبها أو صاحبها. وأحسب أن الأمر فى هذه الصفة أو تلك يجاوز محتوى الكتابة ومضمونها إلى طبع الكاتب أو روحه

الذى يشيعه فى الكتابة، فمن الكتاب من تظل كتابته خفيفة الوقع على القارئ مهما كانت صعوبة موضوعها، ومنهم من تثقل كتابته على القارئ مهما كانت سهولة موضوعها. ويعنى ذلك أن تنوع الكتابة واختلاف تأثيرها لا يرجع إلى الكتابة وحدها بل إلى الكاتب الذى يمزجها بنفسه، فتخرج كتابته على صورته، كأنها إياه فى خفة الروح أو حسن المعشر أو طلاوة النفس أو جاذبية القبول.

وأتصور أن ذلك هو السبب الذى جعل المجلات والجرائد المعاصرة تحرص على أن لا تتغلق صفحاتها فى اتجاه واحد، أو تقتصر على فن دون غيره، أو على كاتبين من طبع واحد، وإنما تؤكد تنوع كتابها وتباين أقلامهم. أضف إلى ذلك ما تقوم به هذه المجلات والجرائد، حين تضيف إلى أبوابها الجهمة، ما يخفف الجهمة، وإلى ذوى الأقلام الثقيلة ذوى الأرواح الخفيفة، قاصدة من وراء ذلك إلى أن يكون فى المادة التحريرية ما يبعث القارئ على الابتسام، ويخفف عنه عناء الجهد العقلى الذى تقتضيه البحوث والدراسات والمقالات التى لا تعرف الابتسام. وغاوين مثل «مسامرات» أو «استراحة» أو «استراحة المحارب» أو «ابتسامة أخيرة» أو «إلى أن نلتقى».. إلخ، كلها عناوين مألوفة دالة على هذا النوع من كتابة الإجمام للنفس فى صحافتنا العربية..

وابس من المصادفة أن يختار كل كاتب لهذا النوع من الكتابة عنواناً يجذب الانتباه إليه للوهلة الأولى، وينطوى على ما ينبئ بوجود مسحة حميمية وعلاقة شخصية تربط بينه والقارئ في علاقة ألفة، علاقة من نوع مختلف عن علاقات هذا القارئ بالمقالات الجهمة الرزينة الوقور التي يكتبها أمثالي من العابسين. وما تتميز به هذه الكتابة من خفة الظل، ومن تقديم ما يبعث على الابتسام، ومن السخرية الطريفة التي لا تخلو من معان دالة، هي بعض ما جعل صفحة هذه الكتابة محببة لدى القراء، وبعض ما جعل الجمهور يختصها بالحضور الذي يشد الانتباه إلى ما فيها من جديد. ومثال ذلك كتابة كاتب مثل جهاد الخازن - أحياناً - في «عيون وأذان» التي ينشرها يومياً في الصفحة الأخيرة من جريدة الحياة اللندنية، أو كتابة محمود السعدني تحت عنوان «على باب الله» في الصفحة الأخيرة في مجلة «المصور» القاهرية، أو بعض صفحات جريدة «البيان» الإماراتية. أضف إلى ذلك ما يكتبه أمثال أحمد زجب تحت عنوان «نصف كلمة»، ففي ما ذكرت ما يدل على غيره من نماذج هذا النوع من الكتابة التي تجمع بين الفائدة والمتعة، التشويق البهيج والرأي السديد.

وأتصور أن هذه النماذج التي أشرت إليها تجعلنا نلج على صلاحية الصفات القديمة عن الهزل الذي يراد به الجد، والتفكك الذي يراد به التعلم، والتهكم الذي يراد به الكشف عن أوضاع سلبية، والسخرية التي تقاوم القمع، والنكتة التي تروّض

المردّة، والبسمة التى يثار بها الظالم من المظلوم. ولذلك كانت كتابة البسمة فى الطبيعة من كتابة التمرد، شأنها فى ذلك شأن فن الكاريكاتور الذى تبادلت وإياه الصفات والملامح، وذلك منذ أن تخلّق هذا الفن فى الدائرة نفسها التى ازدهرت فيها هذه الكتابة احتجاجاً ومراوغة وتسلية فى آن.

وطبيعى أن تتزايد صفات المراوغة فى هذا العصر، وأن يبحث هدف التسلية لنفسه عن مصادر جديدة، خصوصاً ونحن نعيش فى زمن المعلومات. ودليل ذلك ما يفعله شباب الكتابة الباسمة فى هذه الأيام، خصوصاً حين يفيدون من شبكة معلومات «الإنترنت» التى يستقون منها معلوماتهم، بل يستمدون منها فكاهاتهم التى تنتشر عبر الصفحات العصرية الباسمة. وأصفها بالعصرية لأنها تؤكد وعى كاتبها بأنه يعيش فى عالم أصبح قرية كونية صغيرة بالفعل، وتكشف عن كيفية إفادته من الثورة الهائلة التى حدثت فى تكنولوجيا الاتصالات التى أصبحت باباً جديداً للمعلومات والمعارف، حتى لمن يريد أن يجمّ النفس ببعض طرائف الإنترنت حتى تقوى على مصاعبه.



## لماذا نضحك؟

فكرت في هذا السؤال كثيراً، وبحثت له عن إجابة في تجاربي الخاصة، وفي تجارب الآخرين وكتاباتهم. وكنت أجيّب عن سؤالى، عادة، بينى وبين نفسى، بأننا نضحك من أنفسنا، وعلى أنفسنا. وحتى عندما نضحك من غيرنا، أو على غيرنا، فنحن نظل في الدائرة نفسها، خصوصاً عندما نضع في اعتبارنا أن غيرنا هوَ لَنَا صُورًا بأكثَر من معنى، صوراً نسعى إلى التطابق أو التضاد معها. وربما كان الفارق بين ضحكنا من أنفسنا وضحكنا من غيرنا أننا نكون أكثر حرية في الضحك من غيرنا، وأكثر تعبيراً عن المكبوت فى أعماقنا الذى نخشى التصريح به عن أنفسنا، ذلك المكبوت الذى نسقطه على غيرنا كأننا نطرحه عن كاهلنا، وننفيه عن أنفسنا، كما لو كنا نرى فى غيرنا ما لا نود أن نراه فى أنفسنا. ولذلك تزداد درجة مطاوعة الفعل «ضَحِك» حين ينصرف إلى الآخرين، وتتسع دوائره التى تجعلنا نضحك من غيرنا وعلى غيرنا وبغيرنا، ونقول: ضحكنا منه وبه وعليه، معدّين أوجه الضحك وتنوع أسبابه فى الغير.

---

\* جريدة «البيان» الإماراتية، ١٩٩٩/٨/٤.

ونحن نضحك من أنفسنا حين نكتشف، فجأة، المفارقة التي تتسع بها المسافة بين ما نريده بالفعل وما نفعله حقا. ونضحك من أنفسنا حين ندرك عجزنا عن تحقيق ما نرغب، أو نبرر إخفاقنا في أن نرتفع إلى مستوى موقف من المواقف. ونضحك من أنفسنا حين نجد أنفسنا، فجأة، وعلى غير توقع، نفعل الفعل نفسه الذي قررنا عدم القيام به، وأعلنّا أكثر من مرة رفضنا لأن نقوم به. ونضحك من أنفسنا حين نكتشف، بغتة، تورطنا فيما كان لا يليق بنا التورط فيه، وما ليس من شيمنا أو عاداتنا أو مألوف فعالنا. ولذلك نضحك من أنفسنا حين يضبطنا غيرنا نفعل نقيض ما تعهّدنا به، وما سبق أن أعلنّا، وما دعونا الناس إليه، فتبدو في وضع لا سبيل إلى تبريره إلا بالضحك الذي هو ضرب من الاعتذار وتخفيف عبء الافتضاح.

ومهما تعددت أحوال ضحكنا من أنفسنا أو من غيرنا فالضحك مرهون في كل أحواله بمعاني المعرفة المفاجئة والاكتشاف المباغت، ومعاني التعجب والاستطراف، ومعاني السخرية والتهكم، ومعاني التبرير والدفاع، ومعاني الاعتذار والتلطيف. فهو قرين المعرفة المفاجئة والاكتشاف المباغت حين يغدو إدراكا غير متوقع لما كان مسكوتا عنه أو غير معروف أو معتاد أو مألوف أو محسوب، كأن يظهر لنا الشيء من غير معدنه، أو يصدر الفعل من غير فاعله، أو نسمع القول ممن لا



نتوقعه منه، فينقلب موقفنا الإدراكي رأساً على عقب، وتكون ضحكاتنا تعبيراً عن دهشتنا، وتجسيدا لتعرفنا المفاجئ على ما لم نتوقع معرفته، وإبرازاً لمشاعر الاستطراف التي لا بد أن تصاحب اكتشافنا المبالغت بما لم نتهياً لاكتشافه على هذا النحو. ومشاعر التعجب غير بعيدة عن مشاعر الاستطراف فهي قريبة منها، وموصولة بها في الضحكة المفاجئة التي تصدرها عندما نرى من أنفسنا ومن غيرنا ما لم نتوقعه في هذا الموقف أو ذاك.

ويترتب على ذلك أن فعل الضحك لا يمكن أن يتحقق من غير الانقلاب المفاجئ في الأحوال والهيئات والأفعال والمواقف والشخصيات، فهو الفعل الناتج من الإدراك المقترب بالامتوقع من الأحوال، واللامألوف من الهيئات، والمستغرب من الأفعال، وغير المعتاد من المواقف، والدهش من الشخصيات. و«المُضحك» هو الغريب الدهش العجيب وغير المتوقع أو المألوف من هذه الزاوية. وسواء كان «المُضحك» صفة للفاعل الذي يبعث على «الضحك» أو الفعل الذي يؤدي إليه، في تجاوب الفاعلين والأفعال، فإن ما يجمع بين الاثنين هو اللاتوقع الذي يدفعنا إلى التعبير عن شعورنا بالاستطراف والدهشة بواسطة الضحكة التي تغدو معرفة واكتشافاً في الوقت نفسه.

ولذلك فإن اقتران فعل الضحك بالانقلاب المفاجئ والتحول المبالغت هو الوجه الملازم لاقتراحه دهشة التعرف غير المتوقع

والاكتشاف غير المنتظر. ويبدو أن كلمة «الضُّحْك» نفسها تؤدي هذا المعنى لغويا، بل ربما كان هذا المعنى هو الأصل في اشتقاقها، سواء في دلالتها المادية الأولى أو دلالتها المجازية اللاحقة، ففي المعاجم العربية يقتزن الفعل «ضَحَكَ» بالاستبانة والظهور والتكشف والطلع. ويقال «ضَحَكَ الطريقُ» أى استبان، و«ضَحَكَتْ الأرض عن النبات» أى أخرجته، و«ضَحَكَ الشَّيْبُ برأسه» أى ظهر، و«ضَحَكَ طَلْعُ النخلة» أى تَقَلَّقَ وانشقَّ، و«ضَحَكَتْ النخلة وأضَحَكَتْ» أى أخرجت «الضُّحُكُ» الذى هو طلع النخلة حين ينشق. و«الضُّحُكُ» هو النُّور من الزهر، والرأى الضَّاحِكُ» أى الرأى الظاهر غير الملتبس. وذلك تقول لغة العرب: «إن رأيك ليضاحك المشكلات» أى تظهر عنده المشكلات حتى تعرف، كما يقال فى صفة الإنسان «إن له رأيا ضاحكا» أى رأيا ظاهرا لا لابس فيه. وتسمية «الضُّحَاك» المعروفة فى التراث تعنى الظاهر من وسط الطريق أو الجزء المستبين منه. وفى المعاجم العربية أن «الضُّحُكُ» هو الثغر الأبيض، والزهر، وطلع النخل إذا انشق عنه كمامه، والزُّيد، والثَّج، والطريق الواسع، والواضح من وسط الطريق، والعسل أو شهبه. وهو فوق ذلك كله حجر شديد البياض يبدو فى الجبل. وفى الصديق الشريف: «بيعت الله السُّحَابَ فيضحك أحسن الضحك». جعل انجلاءه عن البرق ضحكا استعارة ومجازا كما يفتر الضاحك عن الثغر، وذلك كقولهم: ضحكت الأرض إذا أخرجت نباتها وزهرتها.

وسواء أخذنا الدلالات المادية الأولى المقترنة بمعنى الضحك أو الدلالات المجازية اللاحقة فإن محصلة المعاني واحدة، تبدأ بالظهور والخروج والسفور والطلوع وتنتهى بالاكشاف والتعرف، فتجمع ما بين الإبانة والإفصاح، الشعور والإدراك، الكشف والمعرفة. وهى فى كل ذلك تبدأ بإخراج ما فى الداخل إلى الخارج، ونقل ما فى الباطن إلى الظاهر، كضحك الأرض عن النبات حين تخرجه من باطنها إلى ظاهرها، وضحك طلع النخلة أى إخراجها ما فى داخله إلى خارجه. وهو الفعل المادى الذى يوازى الفعل الإنسانى الذى نقوم به حين نخرج ما فى داخلنا إلى خارجنا على هيئة الضحكة التى يظهر بها ما تبتطنه من مشاعر، وما ينتج عن ما أدركناه بغتة، ولم نكن نلتفت إليه، أو نتوقعه من قبل.

وغير بعيد عن ذلك ما يتضمنه فعل الضحك من دلالة التعجب التى هى لازمة من لوازم المعرفة المفاجئة، أو دلالة التبرير التى هى نوع من تلطيف وقع اكتشاف غيرنا لما حاولنا أن نخفيه ولم نفلح فى إخفائه، أو دلالة الاعتذار المقاربة التى يتحول بها الضحك إلى نوع من الآلية الدفاعية التى نغطى بها على سوءة الموقف الذى أصبحنا فيه نتيجة عدم انتباهنا. ولا تخلو الدلالة الأخيرة من مراوغة السخرية التى نسلطها على أنفسنا مداراة لما

انتهينا إليه، أو أصبحنا فيه، فنضحك من فعالنا على سبيل  
السخرية منها، والتهكم عليها، دفعا للوم الداخلى أو الخارجى،  
وتخفيفا للتوتر الذى لا علاج له إلا بالضحكة الساخرة أو  
الهازئة.

وطبعا، يمكن أن تنقلب الضحكة الهازئة فى حالة السخرية  
إلى ضحكة لا تخلو من التهكم الذى قد يقسو فيصل إلى درجة  
الازدراء. وعندئذ، تخلو الضحكة من ضفائها، ولا تنطلق من  
القلب الخلى، أو النفس التى تعجب من اكتشافها المفاجئ، وإنما  
من العقل الذى تفاجئه الدرجة الكبيرة لانحدار الموقف، أو تدنى  
الفعل، أو خسة السلوك، أو حقارة الخلق، أو غلط القول، أو  
صغار الشخص، فتتطلق الضحكة المحكومة رغم توترها، غير  
المتدة بسبب حدة دوافعها المكظومة رغم حرصها على إعلان  
غاياتها، وذلك تعبيرا عن الاستخفاف، وتاكيدا للإدانة، وتعزية لما  
قد يلتبس على غير المنتبه، ومواجهة للفاعل الذى يقترب الفعل، أو  
الفعل الذى يثنى عن فاعله الذى تناوشه سهام الضحك لتردى  
زيفه، وتهبط به إلى الدرك الأسفل من فعاله.

ولا يصل ضحكنا من أنفسنا إلى هذه الدرجة إلا فى  
أقصى وأقصى لحظات المصارحة والمكاشفة خصوصا حين تشبه  
صورتنا الداخلية، فى فعل استبطان ذواتنا، صورة «دوريان  
جراى» بطل رواية الكاتب الإنجليزى أوسكار وايلد التى تحمل

العنوان نفسه، والتي ترجمها ترجمة مقتدرة لويس عوض، وهي عن صورة كائن تنعكس عليها فعاله أو أثامه، كأنها المرآة الصافية التي تتلون بلون ما يقع على صفحتها. وكانت صورة دوريان جرای تزداد بشاعة كلما مضى في ارتكاب ما ارتكب من أثامه. ويشبه ذلك ما يحدث حين نتعرف حقيقة أنفسنا في لحظات ضعفها، ونرى خطايانا في مرايا ضميرنا، فنذاري فزعنا بالهزم من أنفسنا، بعيدا عن الأعين، وحيدين متوحدين، كى لا يرى غيرنا ما اكتشفناه من قرارة أعماقنا. والتهكم قرين السخرية في تتابع الضحكات الجافة التي تصدر من أعماقنا إلى أعماقنا في مثل هذه اللحظات، كأنها علامات الإدانة وأسلحة المواجهة التي تعلن عن رغبة التطهر والبرء والتخلص من الآثام. ولكننا لا نصل إلى هذا الحال إلا عندما نمثلك قدرة الانفصال عن الذات ووضعه موضع المسألة أو المحاسبة، وعندما ندرك أن قوتنا الحقيقية تبدأ من اكتشاف ضعفنا والسخرية منه.

وقد تعلمت من تأمل أحوال الضحك والضحاكين، ومن استبطان النفس في لحظات ضحكها، أننا لا نستطيع أن نضحك من أنفسنا، ابتداء، إلا إذا تباعدنا عن ذاتنا، وانقسمنا على أنفسنا لنصبح العين التي ترى والموضوع الذي تراه. ويحدث ذلك عندما نتأمل أحوالنا، حتى لو كان فعل التأمل خاطفا كلمح البرق أو لمعة الضوء المباغت. عندئذ، نرى أنفسنا في مرايا تتيج لنا أن

نضعك من ضعفنا كي نعلو عليه، وأن نسخر من خوفنا حتى  
نبرأ منه، وأن نتهكم على تردنا كي نجاوزه، وأن نكشف  
بالضحكة الستار عن قبحنا كي نستبدل به جمال النفس الذي  
نرغب في التخلُّق به.

## برجسون والضحك

كان أول ما شفى غيللى فى بحثى عن كتابات حول الضحك هو كتاب الفيلسوف الفرنسى هنرى برجسون (١٨٥٩-١٩٤١) عن «الضحك». وهو كتاب تربطنى به ذكريات تكشف عن بعض ما كنت عليه من جهل وغفلة فى مطلع الصبا. وأذكر أننى رأيت هذا الكتاب للمرة الأولى على أرفف مكتبة المدرسة الثانوية فى أول عهدي بها، وتركت الكتاب عامداً، هازناً، دون أن أهتم حتى بتصفحه، فقد كنت أحسب أن علامات الثقافة الحقيقية تتمثل فى الاهتمام بالكتب الجادة ذات الموضوعات الصعبة وحدها، وترك ما دونها من الكتب التى تدخل فى باب اللغو. وكان من نتيجة ذلك توهمى أن الكتابة عن الضحك هزل لا يليق بكبار الكتاب أو المفكرين، ولا يليق كذلك بمن يريد أن يكون مثلهم، أو يمضى فى دريهم، فالقراءة فى مثل موضوع الضحك، والأمر كذلك، إضاعة للوقت، لم يكن يليق بمثل أن يسلم نفسه إلى غوايتها.

ولم أعرف فى ذلك الوقت، للأسف، أن هنرى برجسون واحد من أهم فلاسفة العالم المعاصر، وأنه كان أكثر الفلاسفة

---

«جريدة البيان» الإماراتية، ١٩٩٩/٨/٥ .

تأثيراً في النصف الأول من القرن العشرين، وأن أفكاره تردت  
أصدائها في الحركات الفنية والأدبية والاجتماعية والسياسية  
لهذه الفترة، وأنه عمل في عصبة الأمم، من سنة ١٩٢٢ إلى  
١٩٢٥، مشرفاً على الجهاز الذي تحول اسمه إلى «اليونسكو» مع  
تحول عصبة الأمم إلى الأمم المتحدة، وأنه استحق جائزة نوبل  
العالمية عن جدارة سنة ١٩٢٨، وظل طوال سنوات عزلته (التي  
فرضها عليه الروماتيزم الذي أقعده) محل التقدير والإجلال في  
العالم كله إلى أن توفي سنة ١٩٤١. ولم يكن هناك من يخبرني  
في هذه المرحلة الباكرة من العمر أن فلسفة برجسون عن الزمن،  
وهي الفلسفة التي تؤكد معاني الصيرورة والدافع الخلاق، قد  
تأثر بها روائيون عالميون أمثال مارسيل بروست الفرنسي،  
ونيكوس كازنتازاكس اليوناني، ووليام فوكنر الأمريكي، كما تأثر  
بها شعراء عالميون أمثال شارل بيجي الفرنسي، وروبرت فروست  
الأمريكي، وأنطونيو ماتشادو الأسباني، وأن تفرقة بين المجتمع  
المفتوح والمغلق كانت الأساس الذي انطلق منه كارل بوير في  
كتابه الشهير عن «المجتمع المفتوح وأعدائه».

ولم يكن ممكناً في هذا العمر الباكر، ولا كان متاحاً في  
الكتب العربية التي يعرفها أمثالي، معرفة العلاقة بين الكتابات  
الفلسفية والنفسية عند برجسون وكتابته عن الضحك، ومن ثم  
إدراك أن الجدية التي كتب بها برجسون الفيلسوف عن



«الضحك» لا تختلف عن الجدية التي كتب بها كتبه الفلسفية الشهيرة عن «الزمن والإرادة الحرة» (١٨٩٠) و«المادة والذاكرة» (١٨٩٦) و«مقدمة إلى الميتافيزيقا» (١٩٠٣) و«التطور الخلاق» (١٩٠٧) و«منبع الدين والأخلاق» (١٩٣٢). وكان على أن أنتظر سنوات حتى أعرف العلاقة بين الضحك والتطور الخلاق للإنسان، أو العلاقة بينه والوثبة الحيوية التي ينطوى عليها الكائن الحر، أو صلته بالمجتمع المفتوح الذي لا يكبح طاقات أفرادهِ أو يقمع أفعاله الحرة في كل مدى ممكن للفعل. وما كان يمكن أن أتخيل في ذلك الوقت معنى أن يصف فيلسوف في حجم برجسون الضحك بوصفه شيئاً جاداً، ويأته شيء حتى يفرض معاملته بما تستحقه الحياة من احترام.

وأتصور أن أبناء جيلي يدينون بفضل معرفة برجسون لما ترجمه عنه المرحوم سامي الدروبي مع الدكتور عبدالله عبدالدايم - متّعهُ الله بالصحة وطول العمر. ولا زلت أحتفظ في مكتبتى الخاصة بترجمتهما لكتاب «منبع الأخلاق والدين» التي أصدرتها مكتبة نهضة مصر بالقاهرة سنة ١٩٤٥. وقد اشتريتها من على سور الأزبكية بقروش قليلة في مطالع الستينيات، وعرفت من مقدمتها أن المترجمين ترجما قبل ذلك كتاب برجسون «الزمن والإرادة الحرة» تحت عنوان «الزمان والحرية». وأنهما في سبيلهما إلى استكمال ترجمة مؤلفات برجسون. وقد أكدوا ذلك

بأن أعلنّا عن مشروعهما فى الغلاف الأخير للكتاب، وأشارا إلى أن ترجمة كتابى «التطور المبدع» و«الضحك» تحت الطبع. وبالفعل، صدرت ترجمتهما لكتاب «الضحك» سنة ١٩٤٨ فى القاهرة، وأعيد طبعها بعد ذلك بسنوات طويلة فى دمشق سنة ١٩٦٤. ولم أعتز على ترجمة «الزمن والحرية» أو «التطور المبدع» للأسف، وحرمت من متابعة الترجمة الرائقة، رفيعة المستوى اللغوى، لسامى الدروى وعبدالله عبدالدايم اللذين أحسبهما رائدين سبقا غيرهما فى مجال التعريف بفلسفة برجسون وكتبه.

ورغم كثرة ما قرأته بعد ذلك عن فلسفة برجسون فإن المقدمة الجميلة التى اشترك فى كتابتها سامى الدروى وعبدالله عبدالدايم يظل لها وقعها الخاص فى النفس، كما لو كانت مجلى من مجالى الحب الأول الذى يظل أثره عالقا فى الوجدان لا يمحوه الزمن. ولا زلت أذكر الهزة الوجدانية التى كنت أشعر بها وأنا أطالع ما كتباه عن التفكير الحركى عند برجسون، ذلك التفكير الذى يساير وثبة الحياة قيساير حركتها، ويتصل بمنبعها ليستقى منه ما يحل به كل معضلة تواجهه. وقد قاد الإيمان بهذا التفكير الحركى برجسون إلى مهاجمة كل تفكير ساكن، وكل مجتمع جامد، مؤكدا أن الداء هو تجميد الحياة، والدواء هو الرجوع بها إلى سيلائها وحركتها. لقد جمدت أمور الحياة، فسكنت أفعالها رغم أنها تنتسب إلى الديمومة، وسيقت سجينة

أعراف انغلقت بمجتمعاتها. ولا سبيل إلى مواجهة ذلك إلا بالعودة إلى الديمومة، والتخلي عن الخلط الشنيع بين المكان والزمان، وبين الكم والكيف، ومن ثم إطلاق سراح الوثبة الحيوية التي هي قرينة ترجمة الحدس الذي ظل قرين الحرية.

وقد لفت انتباهي عندما عدت إلى نسختي الأولى من ترجمة كتاب «منبعا الأخلاق والدين» ما وضعته من خطوط تحت الجمل الخاصة بالوثبة الحيوية، وأخذت أعاود القراءة، متأملا مرة أخرى ما كتبه المترجمان في شرح هذه الوثبة التي تخترق المادة، وتنفذ من خلال حجبها الكثيفة، وتسير بها نحو الروحانية، فتسمو بها إلى مصاف النفوس الصوفية بعد أن تملأها رهافة ورقة وخفة، ويعد أن تخلق فيها أحوالا لا ينقطع انتعاشها بالحياة. وتتجسد هذه الوثبة الحيوية في شخصيات، هي أبدان تتقد بهذه الوثبة، فتصبح شهابا ساطعا من عظماء الإنسانية ومصلحيها الكبار وحكمائها الذين يحملون إلى الناس رسالة سامية. وحين يندفع الناس وراء أمثال هؤلاء فإنهم يندفعون في إثر تلك الوثبة الصيوية، فيرتقون ويعشقون الحياة التي يعشقون رموزها، ويتمثلون معاني الوثبة التي تتجسد في هذه الرموز بحركة وديمومة خلقة.

هذه الأفكار كان لها صدى عميق في نفس شاب مثلي حين قرأتها للمرة الأولى، فقد دفعت بي إلى الحلم بأن أنطوى

على مثل هذه الوثبة الحيوية التى هى قرينة الطاقة الخلاقة التى تتدفق دائما إلى الأمام، ولا تتفلق على نفسها قط، أو تسمح لأحد بأن يأسرها فى سجون البدن والروح والنفس والعقل. ولذلك أخذت أبحث عن بقية كتب برجسون، وسرعان ما وجدت ترجمة محمود قاسم لكتاب «التطور الخلاق» التى أصدرتها دار الفكر العربى بالقاهرة سنة ١٩٦٠، ولم تطبع بعد ذلك - فيما أعلم - إلا بواسطة هيئة الكتاب فى القاهرة سنة ١٩٨٤، ضمن سلسلة نصوص فلسفية، وللأسف مع خطأ غير مقبول فى اسم المترجم.

وأذكر أننى شعرت ببعض الإحباط عندما وجدت أن المترجم محمود قاسم ومراجع الترجمة نجيب بلدى لم يقدموا للترجمة بتقديم مؤثر مثل التقديم القديم الذى قرأته لسامى الدروبي وعبدالله عبدالدايم. ويبدو أن سبب ذلك هو قيام المرحوم محمود قاسم بترجمة كتاب أندريه كرسون عن «برجسون»، وهو مدخل شامل إلى فلسفته يضم مختارات من كتاباته المختلفة، والطريف أنه لم يمض وقت طويل حتى اكتشفت أنه فى السنة نفسها التى صدرت فيها ترجمة محمود قاسم لكتاب «التطور الخلاق» أصدرت دار المعارف بالقاهرة فى سلسلة مكتبة الدراسات الفلسفية، كتاب مراد وهبة عن «المذهب فى فلسفة برجسون» سنة ١٩٦٠ بتقديم نجيب بلدى الذى راجع ترجمة محمود قاسم.

وأتصور أن هذه القراءات كانت وراء شعورى بالفرحة عندما رأيت - فى مرحلة النضج - كتاب برجسون عن «الضحك» بترجمة الدروبي وعبدالدايم، فأخذت الكتاب لقراءته والإفادة منه فى فهم سيكولوجية الضحك ودوافعها. وكانت الفرحة، هذه المرة، فرحة المثقف الذى أصبح يعرف العلاقة بين الضحك والوثبة الحيوية للكائن، وفرحة الناقد الذى أخذ يهتم ببلاغة المقموعين وتعلم من دراستها الدور الذى تقوم به «النكتة» فى تقويض سطوة الجابرة، وفرحة الإنسان الذى يعى أن الضحك إعلان عن الثورات النفسية على الجانب الخارجى من الحياة الاجتماعية، وأنه تعبير عن دوافع كثيرة ومشاعر عديدة، متباعدة تباعد دوافع ومشاعر الفرحة والدهشة والاحتجاج والاعتذار والتبرير والوجل والاستطراف والاستطراف والاستهزاء والاستخفاف والتودد.



## الذاكرة والإبداع

أذكر أنني توقفت طويلا عند جملة قرأتها للفيلسوف الألماني نيتشة، وهي جملة تقول: «نحن لا نتحرر إلا من خلال التذكر». وقد حيرتني هذه الجملة التي تحتل تفسيرات عديدة. أول هذه التفسيرات أن الذاكرة تحررنا من وطأة الحاضر، وتعود بنا إلى أزمنة البراءة الوردية للطفولة السعيدة، أو للشباب النضير، فننسى في فعل التذكر جهامة الزمن الذي نعيش فيه وكتابة الأيام التي نسعى إلى الفرار منها. وثاني هذه التفسيرات أن الذاكرة هي خزانة المعرفة التي يضع فيها الإنسان حصيلة خبراته التي يكتسبها ساعة بساعة، بل دقيقة بدقيقة، ويظل يختزن إلى أن تمتلئ هذه الخزانة بمحتوياتها، وتغدو طوع إرادة صاحبها، يستدعي منها ما يشاء من المعارف في أى وقت يشاء، فيكتسب تميزا بين أقرانه بمقدار ما يختزن من معارف، ويكتسب حرية في الاستنتاج بقدر حريته في الحركة بين معطيات الذاكرة الطيعة التي ينطوى عليها.

ويدهى أن يكون فعل التذكر في هذا السياق هو فعل تحرر بامتياز. وسواء كان المقصود هو التحرر من أسر الجهل،

---

\* جريدة «البيان» الإماراتية، ١٢/٩/٢٠٠١.

أو من قيد الضرورة، فإن هذا التصحر لا يكتمل معناه إلا في صلته باكتشاف علاقات معرفية جديدة، علاقات تفتح من الأفاق الواعدة في عوالم الإنجازات الإنسانية ما يؤكد الانتقال الدائم من وهاد الضرورة إلى ذرى الحرية.

وربما كانت الإشارة إلى اكتشاف علاقات معرفية جديدة، اعتماداً على الخبرات في الذاكرة، هي إشارة مباشرة إلى علاقة الذاكرة بالإبداع بكل أوجهه ومجالاته، فلا إبداع دون ذاكرة، ولا ذاكرة دون تحرر من القيود التي تظل عالقة بالنفس، مطمورة في اللامعنى كالداء الذي ينتظر الدواء، أو الأزمة التي تتطلب المواجهة، أو السؤال الذي يتطلب الإجابة، أو المشكل الذي يبحث عن حل. ولذلك حدثنا مبدعو الفنون والآداب عن الذاكرة بوصفها بثراً عميقاً تغوص فيه معطيات التجارب التي نعانيها، ومحصلة الخبرات التي نكتسبها، فتتقارب صورها المتجانسة في اثنتائها، أو تدخل في علاقات جديدة تجمع بين المؤتلف والمختلف، وذلك بواسطة عمليات التفكيك والتركيب، الإحلال والإزاحة، التحويل والتوليد، وغيرها من العمليات التي يقوم بها الخيال في لحظات الإبداع. أقصد إلى العمليات التي جعلت الشاعر الإنجليزي ستيفن سبندر يرى أن الخيال نفسه ليس سوى عمل من أعمال الذاكرة، وأن قدرتنا على التخيل هي قدرتنا على تذكر ما مررنا به من قبل، وتطبيقه على موقف مختلف، فالخيال هو الذاكرة في لحظات عملها الابتكاري.



وأتصور أن ديلاكروا الرسام الفرنسي الشهير كان يشير إلى بعد مهم في هذه اللحظات عندما قال إن الذاكرة لا تبقى إلا المشاعر التي تحركنا، وأنها لا تحفظ إلا ما ينطوى على ترابطات وجدانية بأكثر من معنى، فالذاكرة لا تختزن كل شيء، وتسقط من مخزونها كل ما ليس له رضى شعورى عندها، ولا تستبقى إلا المشاعر المؤثرة التي تتجسد في صور تمكث في قرارة الذاكرة لأنها تحمل معنى خاصا. وتظل هذه الصور المجسدة للمشاعر ساكنة، هادئة، هاجعة في أدراج الذاكرة، تنتظر الحافز المناسب كي تخرج من مكنها الخفى، وتلج لحظة الإبداع دون استئذان.

والعلاقة بين الحافز والذاكرة من هذا المنظور أشبه بالعلاقة بين المفجر والمواد القابلة للتفجير، فالحافز قد يكون كلمة، أو موقفاً أو مشهداً، أو حدثاً، أو جملة، أو أى شيء يثير انفعال المبدع، ويهز أعماقه التي تتفجر بمحتويات الذاكرة. أما العلاقة بين هذه المحتويات والانفعال الذى يغدو حافزا فهي أشبه بالعلاقة التى تربط بين حجر المغناطيس والمواد القابلة للتمغنط، وكما أن حجر المغناطيس لا يجذب إليه إلا المواد القابلة للتمغنط، فإن الانفعال أو الحافز لا يجذب إليه من الذاكرة إلا كل ما يتجانس وطبيعته أو صفاته. ولذلك نجد أن لحظات العزن التى نعانىها فى

الحاضر، مثلا، تستدعى أشباهها فى الماضى على أساس من قانون المماثلة فى التداعى، لكنها يمكن فى الوقت نفسه أن تستدعى نقائضها فى نوع من الفرار من الشئ باستدعاء نقيضه القديم. وسواء كان الاستدعاء فى دائرة المشابهة أو التضاد أو حتى المماثلة فإن دور الذاكرة التحررى يظل قائما وإن تعددت تجلياته.

ومن الطبيعى أن يكتسب ناتج الإبداع صفات السلب أو صفات الإيجاب نتيجة صلته بالذاكرة. أذكر أن الفيلسوف الفرنسى هنرى برجسون قام بالتمييز بين نوعين من الانفعال فى مجال الفن. الانفعال الأول عابر، كأنه رجّة تقع على السطح، سرعان ما تتبدد. أما الانفعال الثانى فعميق، قوى كأنه زلزال يعصف بالأعماق، فيبقى أثره، ويمكث لا يتجزأ، ويندفع معه كل شئ إلى الأمام. الانفعال الأول عاطفة تلى فكرة، أو مجرد اهتزاز للإحساس بتأثير يقع على صفحته. أما الانفعال الثانى فعاطفة قوية تتولد منها حالات شعورية وعقلية تعقبها. هذا التمييز بين نوعين من الانفعال عند برجسون، وجعل النوع الثانى منبع الفن، يمكن أن يوازيه تمييز بين نوعين من الذاكرة. ذاكرة مثقوبة تسقط كل شئ ولا تستبقى أى شئ لأنها قرينة إدراك كسول لا يمعن التأمل ولا يهتز للأشياء. هذه الذاكرة المثقوبة لا تبعد كثيرا عن الذاكرة الفقيرة فى محتوياتها، الذاكرة التى

تكشف معطياتها عن ضالة التجربة الحياتية لصاحبها أو صاحبها. وفي مقابل الذاكرة المثقوية أو الفقيرة تنهض الذاكرة الغنية، الذاكرة التي تمتلئ بالمدرجات وتزدهم بالخبرات وتحتشد بالتجارب، ولا تتوقف عن الاستيعاب أو الفعل.

وكبار المبدعين هم أصحاب ذاكرة غنية، حتى لو لم يكونوا واعين بدرجة الغنى الذي تنطوى عليه ذاكرتهم، ولا يسهل عليهم إبداعهم إلا لأنهم يعولون على ذاكرة مطواعة، مواتية، وذلك على التقيض من صفات المبدعين الذين لا يستحقون صفة المبدعين إلا مجازاً. إن فقر مفردات هؤلاء قرين فقر عوالمهم، وفقر عوالمهم قرين فقر خبراتهم، وفقر خبراتهم قرين ضالة محتوى الذاكرة عند كل واحد منهم.

وإذا خرجنا من الذاكرة إلى الحياة التي هي مادتها ومحركها ودافعها، قلنا إن وفرة التجارب الحياتية مسألة بالغة الأهمية للمبدع، فأخص خصائص المبدع أنه كائن يحتسى الحياة، يلتهم كل معرفة متاحة، ويقبل على كل تجربة ممكنة، يعيش حياته بالعمق وبالطول وبالعرض، لينفذ إلى أسرارها الخفية، وينقب في تجارب البشر وتجاريه هو ليكتشف المعنى والمغزى، ويقدر غنى تجاريه الحياتية تتحدد درجة الغنى في تجاريه الفنية. ولا تقتصر التجارب الحياتية على ألوان التعامل البشري المختلفة، مادياً أو معنوياً، وإنما تمتد لتشمل ألوان

التعامل المعرفى مع الأفكار والمذاهب والكتابات، وألوان التعامل  
الوجدانى مع إبداعات الفنون، وكل ما يتصل بذلك الكون الهائل  
الذى يريد المبدع أن يختزله فى حضوره الإنسانى الفرد والفريد.  
ولولا ذلك ما قال الشاعر القديم:

أتزعم أنك جرم صغير      وفيك انطوى العالم الأكبر

إن وفرة التجارب الحياتية هى المادة التى يعيد تشكيلها  
المبدع عندما يستدعيها من ذاكرته، أو عندما تقوم ذاكرته بفعلها  
الإبداعى الذى هو فعل للخيال بامتياز. ونظرة إلى أعمال كتّاب  
من طراز نجيب محفوظ أو شكسبير أو جيمس جويس أو  
هيمنجواى على اختلاف أزمنتهم وعصورهم تكشف عن ثراء  
العوالم التى تقوم عليها هذه الأعمال، والتعدد المذهل لأنماط  
الشخصيات المتعارضة والمتقابلة والمتباينة والمتوازنة. والسرفى  
هذا التنوع والتعدد والثراء هو وفرة التجارب الحياتية، أو وفرة  
مخزون الذاكرة الذى صهرته نار الخيال الفريدة، وصاغت من  
المعطيات القائمة صورا جديدة لا وجود لها من قبل.

وأحسب أن الجملة الأخيرة تكشف لنا عن أنه ليس من  
الضرورى أن يتحدث كاتب الرواية عن شخصيات فعلية عرفها  
بالفعل، أو أن يكون الكاتب يكتب عن نفسه تحت قناع هذه  
الشخصية أو تلك، فالخيال الإبداعى يعين الكاتب على الابتكار،

ويأخذ من عشرات الصفات المختزنة فى الذاكرة ما تتركب به هذه الشخصية التى لا تتطابق مع أحد بعينه إلا كما تتطابق البذرة مع الشجرة أو العكس. ولذلك صاغ خيال نجيب محفوظ شخصيات متصوفة، ومشايخ، وأشرار وأخيار، ولصوص وقوادين، وأبطال وطنيين، وأجيال متعددة متنوعة من الرجال والنساء، لا يجمع بينهم وبين الحياة التى جاؤا منها سوى الخيال الذى استولد من الذاكرة تراكيب صور جديدة، وضم هذا الملمح القديم إلى ملمح حديث يجاوره فى الذاكرة، وتذكر بتضاد هذه الواقعة واقعة كاشفة، وهكذا.. إلى ما لا نهاية له من عمليات التركيب والإنشاء التى تخلقت بها شخصيات حميدة وزيدة وزنوبة ونور وإلهام وزينب ونبوية وعشرات غيرهن من نساء روايات نجيب محفوظ.

وبالطبع ليس من الضرورى أن يكون المصدر فى كل الأحوال هو تجارب الحياة التى عاناها المبدع، فهناك تجارب الفن، مئات أو آلاف الروايات التى قرأها نجيب محفوظ مع مئات الأعمال الأدبية التى ترسبت فى ذاكرته، واستقرت هناك، جنباً إلى جنب معطيات التجارب الحياتية، وتناغمت مع غيرها، وتفاعلت فى لحظات الإبداع التى خلق بها نجيب محفوظ روائعه التى هى ملك له وملك لغيره فى الوقت نفسه. ملك له بالإبداع، وملك لغيره من حيث المعطيات الأولية أو المادة الخام التى لا قيمة

لها إلا بعد أن يصهرها اللهب الخالق لذاكرة ثرية تعمل كأنها الخيال، أو يعمل فيها الخيال كأنما هي هو أو كأنها إياه.

ولكن الذاكرة لا تلعب دوراً أحادى البعد فى كل الأحوال، فإن دورها له تجليات متنوعة فى الإبداع. ولا مجال لحصر هذه التجليات فى هذا الحيز المحدود، لكن من الممكن الوقوف عند مجلى منها، وهو المجال الذى تمارس فيه الذاكرة عمل المرأة التى يتأملها المرء ليعرف نفسه. ويحدث ذلك عندما يواجه المبدع نفسه مباشرة، فى فعل تذكر ذاتى، فيما نسميه السيرة الذاتية أو حتى الرواية الذاتية. وفى هذا النوع من الأعمال يواجه وعى المبدع حضوره، سواء على مستوى فهم اللحظات الماضية فى تحولاتها الحاسمة، أو اللحظات الحاضرة فى حدى خطوطها الفاصلة. عندئذ، تؤدى الذاكرة دوراً معرفياً يتصل بالكيفية التى يجتلى بها الوعى وجوده أو حضوره، سواء على سبيل المراجعة لزمان من أزمنة الماضى كما فعل طه حسين فى كتابه «الأيام» أو توفيق الحكيم فى «يوميات نائب فى الأرياف»، أو على سبيل المواجهة لحاضر متوتر فى امتداده الذى يصل الذات بأصل قوتها فى تاريخها الحى كما فعل لويس عوض فى «أوراق العمر» وجمال الغيطانى فى «الخطوط الفاصلة».

والتاريخ الحى فى هذا السياق هو ما تعكسه الذاكرة على صفحتها كما تعكس المرأة الصور التى تقابلها، وذلك لكى يتأمل

وعى المبدع حضوره المتوتر فيما تعكسه صفحة الذاكرة بشروطها الخاصة. والهدف هو البحث عن المفاتيح التي تفتح للوعى مغاليق حياته فى لحظة تأملها، سواء فى التباسها الذى يسعى المبدع إلى الكشف عن حقيقته، أو فى حديّة حياته التى تجمع بين الأضداد. والمهم فى هذه الحالة أن يظل وعى المبدع متطلعا إلى مرآة الذاكرة فى هذه التجربة المعرفية، مستعيدا ترابطاتها، متأملا علاقاتها، إلى أن يكتمل له إدراك المعنى أو المغزى الذى كان يبحث عنه، والذى ما كان يمكن له أن يكتشفه إلا من خلال فعل التذكر الذى هو فعل تحرر حتى فى هذا المجال.





## حرف في اللغة الشاعرة

من أكثر كتب المرحوم عباس محمود العقاد تأثيراً في نفسه كتابه «اللغة الشاعرة». وهو من كتبه المتأخرة التي قصد في بعضها إلى الكشف عن عبقرية اللغة العربية وتمييزها الإبداعي، ولذلك اندفع في تأليف كتابه الفريد من نوعه بين كتابات المحدثين المنتسبين إلى هذا العصر، واستطاع بعمق نظريته ونفاذ بصيرته النقدية الوصول إلى مجموعة من الملاحظات التي استطاع بها أن يضيء الجوانب الخفية لعبقرية اللغة العربية، خصوصاً في خصائصها المتباينة التي جعلته يستخدم «اللغة الشاعرة» عنواناً لكتابه. ورغم أن العقاد كان يصدر بالطبع عن حماسة عربية لا تليث أن تعدى القارئ لكتابه، ومن ثم تدفع هذا القارئ إلى المفاخرة بلغته والاعتزاز بها، فإنه لم يقع فيما وقع فيه كثير من المؤلفين القدماء خصوصاً حين فاضوا على نحو أجوف بلغتهم العربية، ونسبوا إليها تفرّداً وهمياً لكي يؤكدوا فضلها على بقية اللغات.

ومن أمثلة هذا الفخر الأجوف ما ذهب إليه بعض المؤلفين القدماء من أن الأعاجم لم تتسع في المجاز اتساع العرب الذين

---

\* جريدة «البيان» الإماراتية، ٢٠٠١/١٢/٦.

ظل كلامهم فى المرتبة العليا من الفصاحة بالقياس إلى غيره لما فيه من وحى وإشارات واستعارات ومجازات. فعل ذلك ابن قتيبة فى القرن الثالث للهجرة عندما تحدث عن ما خصّ الله به العرب من المعارضة والبيان واتساع المجاز، وفى القرن الرابع للهجرة ذهب ابن وهب صاحب كتاب «البرهان فى وجوه البيان» إلى القول بأن الاستعارة إنما احتيج إليها فى كلام العرب لأن ألفاظهم أكثر من معانيهم وليس هذا فى لسان غير لسانهم. وذهب ابن فارس فى القرن نفسه إلى أن لغة العرب أفضل اللغات وأوسعها لكثرة مترادفاتها، ولأن فيها من الاستعارة والتمثيل والقلب والتقديم والتأخير ما لا يقدر أحد من التراجم على أن ينقله إلى لغة غير العربية. ولذلك ذهب ابن رشيق فى القرن الخامس للهجرة إلى أن الاستعارات والمجازات هى من اتساع العرب فى الكلام اقتدارا ومباهاة وليس ذلك فى لغة أحد من الأمم غيرهم. ولولا أمثال عبد القاهر الجرجاني فى القرن الخامس للهجرة ممن عرفوا الكثير عن اللغات الأجنبية، وممن أدركوا وجود المجازات والاستعارات فى كل اللغات، لمضى المتعصبون من القدماء فى فخرهم الذى لا أساس له من الصحة.

وكان عبد القاهر الجرجاني الذى درس أسرار بلاغة القرآن ودلائل إعجازه حكيما عالما عندما ذهب إلى أن المجازات والاستعارات موجودة فى كل اللغات، وأنها لا تميز لغة عن

أخرى، وأن اللغة العربية مثلها مثل غيرها من اللغات فى خصائص التقديم والتأخير والحذف والوصل، فضلا عن المجاز أو الاستعارة أو الكناية. وقد تعلم مما ترجمه معاصروه، والسابقون عليه، عن الأمم الأخرى، أن العربية كاليونانية والسريانية والفارسية (البهلوية) والهندية (السنسكريتية) فيها الخصائص البلاغية الموجودة فى كل اللغات، وأن المجاز مثل غيره من أساليب البلاغة أمور يستوى فيها العربى والعجمى، وتجدها فى كل جيل، وتسمعا من كل قبيل، فالوجه الحسن أن تضاف إلى العقلاء جملة، ولا تستخدم عبارات توهم أنها عرف خاص باللغة العربية وحدها. وقد نقل هذه النظرة عن عبد القاهر كثيرين، ومنهم ابن خلدون فى مقدمته الشهيرة، حيث ذهب إلى أن الشعر لا يختص باللسان العربى كما ادعى البعض لأنه موجود فى كل لغة، سواء كانت عربية أو غير عربية، وقد كان فى الفرس شعراء، وفى اليونان، وفى غيرهما من الأمم. وقال ابن خلدون إن أرسطو فى كتاب المنطق ذكر منهم أوميروس (هوميروس) الشاعر وأثنى عليه. ويمثل هذه المعرفة توقّف بعض الشيء التيار الجامع للفخر الجاهل.

ولكن النظرة العاقلة لأمثال عبد القاهر لا تنفى تميّز العربية عن غيرها من اللغات فى مواضع المقارنة، ولا تنفى عبقرية العربية التى تحدّث عنها أمثال العقاد، حين وصف لغتنا

الجميلة بأنها لغة شاعرة. وقد دفعنى وصف العقاد، فضلا عن ملاحظاته وطرائقه فى الإثبات، إلى ملاحظة أوجه التفرد فى اللغة العربية، خصوصا كلما أتيت لى فرصة القراءة فى المراجع القديمة التى تنطوى على كنوز باهرة فى علوم اللغة والبلاغة. ومن هذه المراجع المعاجم القديمة، خصوصا ما تقدمه لمن يطلع عليها من معلومات عن الحروف الموجودة فى اللغة العربية. ولا أعنى بذلك ما اصطلاح النحاة على تسميته بحروف الجر (مثل: على وفى ومن وغيرها) التى قالوا إنها تنوب عن بعضها فى العمل وإن لكل حرف منها وظيفة دلالية بعينها تميّزه عن غيره رغم إنابته عن غيره، وإنما أعنى كذلك الحروف المفردة للغة، وما تؤدّيه هذه الحروف أحيانا من وظائف وأدوار تلفت الانتباه بكثرتها فى حضرة جانب صغير فحسب من جوانب عبقرية اللغة الشاعرة.

والحرف الذى اختاره للدلالة على ذلك هو حرف الواو، وهو من أواخر حروف المجمع، أو الحرف السابع والعشرون من حروف المباني على وجه التحديد، كما أنه من الأحرف الجوف، وتأتى على ستة وعشرين وجها، حصرها صاحب «تاج العروس» ونقلها عنه - بعد تهذيب - خليفة محمد التليسى فى المجلد الرابع من معجمه «النقيس». وسأذكر بعض هذه المعانى لفائدة القارئ الذى يريد أن يعرف شيئا نافعا عن عبقرية لغته:

أما المعنى الأول فهو واو العطف لمطلق الجمع أو غير مطلق الجمع، فتعطف الشيء على مصاحبه، وأحوالها أكثر من أن يحتملها المقام. أما المعنى الثانى فهو ورودها بمعنى باء الجر مثل «أنت أعلم ومالك» أى «أعلم بمالك». والمعنى الثالث هو المعنى الذى يؤدى دلالة التعليل كما فى قوله تعالى: «يا ليتنا نُرَدُّ ولا نُكُذَّبُ» أى لئلا نُكُذَّبَ. والمعنى الرابع: قرين الاستئناف كقولهم «لا تأكل السمك وتشرب اللبن». والخامس: واو المفعول معه، مثل «سرت والنيل». والسادس: واو القسم مثل قولهم: «والله لقد فعلت كذا». والسابع: واو رب، ولا تدخل إلا على نكرة موصوفة للتقليل. والثامن: الواو الزائدة كما فى قولهم: «ربنا ولك الحمد»، وهى لا تخلو من معنى التوكيد حتى فى زيادتها. والتاسع: ما يطلق عليه القدماء واو الثمانية، كما فى قوله تعالى «سبعة وثامنهم كلبهم» أو «ثيِّبات وأبكارا». والعاشر: واو ضمير الذكور كما فى قولهم: «الرجال قاموا ويقومون وقوموا أيها الرجال». والحادى عشر: علامة التذكير فى لغة قبيلة طيٍّ، ومنه الحديث الشريف: «يتعاقبون فيكم ملائكة بالليل وملائكة بالنهار». والثانى عشر: واو الإنكار مثل «الرُّجُلوه» بعد قول القائل «قام الرجل» فقوله «الرُّجُلوه» هو قول المنكر بمدّه بالواو والهاء للوقفة. والثالث عشر: الواو المبدلة من همزة الاستفهام المضموم ما قبلها كما فى قراءة: «قال فرعون وأمنتم». والرابع عشر: واو التذكّر، وتكون للتعانين والتذكّر، كقولنا: هذا عمرو فتستمد منه ثم تقول منطلق.

والخامس عشر: واو الصلة والقوافي، كقول الشاعر: «قف بالديار  
التي لم يُعْفَها القدمو» فوصلت ضمة الميم بواو تمَّ بها وزن البيت،  
ويحدث ذلك كثيرا في الشعر. والسادس عشر: واو الإشباع  
كالبرقوق حين تصل العرب الضمة بالواو. والسابع عشر: مدَّ  
الاسم بالنداء كقولهم: يا قورطُ يريد قُرطًا، فمدَّوا ضمة القاف  
بالواو ليمتد الصوت بالنداء. والثامن عشر: الواو المحوكة مثل  
«طويي» التي أصلها «طيبى» حيث انقلبت الياء واوًا لانضمام  
الطاء قبلها، وهي طاب يطيب. والتاسع عشر: واو الوقت، وتقرب  
من واو الحال، كقوله: «اعمل وأنت صحيح». والعشرون واو  
النسبة: مثل «أخوي» في النسبة إلى الأخ و«أموي» في النسبة  
إلى الأم. والحادي والعشرون: واو عمرو لتفرق بينه وبين عمر في  
الرفع والخفض، وتسقط في النصب حين تقول: رأيت عمرا.  
والثاني والعشرون: واو النداء والندبة، مثل: وإسلاماه،  
وامعتصماه. والثالث والعشرون: واو الحال مثل: زرتك والنسيم  
عليل.

وتمضى المعاجم العربية، وبخاصة الموسعة منها، في  
تعداد معاني الواو على هذا النحو إلى أن تصل إلى الرقم  
السادس والعشرين. وسواء أخذنا هذه المعاني على أنها وظائف  
دلالية، أو أوضاع نحوية، أو فوارق أسلوبية، فإن كثرتها اللافتة  
علامة على ثراء استخدام الحرف، وتعبدها الدال إشارة إلى ثراء

اللغة التي تنتسب إليها، وتباين مقاصدها الأسلوبية في تراكييها الخاصة دليل على عبقرية اللغة الشاعرة تلك التي تتكلمها صباح مساء ولا نعرف درجة عبقريتها، حالنا في ذلك حال ذلك البرجوازي محدث النعمة الذي وصفه كاتب المسرح الفرنسي الساخر موليير في إحدى مسرحياته، وهي مسرحية "البرجوازي النبيل". أقصد إلى ذلك المشهد الذي أتى فيه البرجوازي النبيل بمن يعلمه، فبدأ المعلم بتعليمه أن اللغة تنقسم إلى شعر ونثر، فاندعش محدث النعمة لأنها كانت المرة الأولى التي يعرف فيها أن الكلام الذي ينطقه دون تفكير هو: شعر ونثر.





## ضعف اللغة

سبق أن كتبت عن العوامل الاجتماعية والسياسية والثقافية التي تؤدي إلى انحدار استخدام اللغة العربية في السياق الثقافي العام، خصوصاً بعد أن لاحظت تدنى طرائق الأداء اللغوي حتى في المستويات والجماعات التي ينبغي أن تتميز بسلامة أدائها اللغوي، وتبرأ من العجمة والمعاظلة والركاكة، أو غير ذلك من علامات الضعف اللغوي الذي شاع إلى درجة مخيفة. ولا يخلو من هذه العلامات خطاب بعض الذين يتحدثون ليل نهار عن احترام التراث، وضرورة العودة إلى الماضي، ومن ثم مهاجمة ما يرونه تغريباً وابتعاداً عن جذور الهوية وأصولها، الأمر الذي يدفعهم إلى التلويح بتهم التكفير التي يطلقونها كالوصاصات على خصومهم في الرأي أو الاتجاه أو الاجتهاد، وذلك حال يكشف عن تناقض موقف هؤلاء المتعصبين الذين يدعون حماية تراثهم وهم لا يتقنون لغة ذلك التراث التي تنتهشم في مخاطباتهم اللغوية التي تخلو من السلامة في مواقف كثيرة.

ولا يختلف عن هؤلاء المتعصبين للقديم المتعصبون للوجه

---

« جريدة «البيان» الإماراتية، ١٩٩٩/٢/٢٢ .

الآخر من العملة، أعنى أولئك الذين يعانون من عقدة «الخوaja». وهى عقدة نقص يعانيتها الكثيرون من المثقفين شعوريا، أو لاشعوريا، إزاء الثقافات الأجنبية. ويترتب على هذه العقدة الميل إلى استخدام التراكيب الأجنبية بدل العربية، وإقحام الكلمات أو العبارات أو الاصطلاحات الأجنبية بمناسبة أو غير مناسبة. والبعض يفعل ذلك بوهم عدم وجود مقابلات دقيقة فى اللغة العربية لما ينقله عن اللغات الأجنبية، مع أنه لو أجهد نفسه وعرف لغته جيدا سهل عليه اكتشاف هذه المقابلات. والبعض الآخر يفعل ذلك قاصدا إلى زخرفة الكلام، أو تأكيد سطوة معرفته بثقافة الآخر المتقدم ولغته، أو إعلانا للوجاهة الثقافية وسعيا وراء التأثير فى المستمعين أو إبهارهم.

ويتصل بهذه العوامل فقر الأداء اللغوى عند بعض شباب المبدعين الذين لم يقوموا بواجبهم فى إتقان أدواتهم اللغوية ومعرفة أسرارها التى تعينهم على التميز فى الأداء. وبدل معالجة هذا الفقر، ومحاولة تحسين المعرفة باللغة التى هى الشرط الأول للإبداع، يلجأ بعض هؤلاء الشباب - على سبيل الآلية الدفاعية - إلى التعلل بأهمية التمرد الإبداعى، وتكرار شعارات كسر رقبة البلاغة، ومن ثم تبرير الأخطاء المعيبة بأنها تجليات الفعل التدميرى للذات التى تنقض كل قاعدة. وقد يصل الحال ببعض هؤلاء إلى السخرية من حرص غيرهم على سلامة الأداء اللغوى.

وينسى هؤلاء، للأسف، الفارق الجوهرى بين السلامة اللغوية التى هى الشرط الأول لسلامة التوصيل والبلاغة التى يمكن التمرد على قواعدها، بل كسر رقيبتها إذا أصابها الجمود، كما ينسى هؤلاء أن اللغة فى حالة الإبداع الأدبى على وجه الخصوص هى المادة الخام التى لا يمكن لأحد أن يبتدع بها وفيها - أو منها - إلا بعد أن يعرف أسرار دقائقها الإيقاعية والتركيبية والدلالية، ويصل فى هذه المعرفة إلى الدرجة التى يتمكن معها من إعادة إنشاء علاقات هذه اللغة فى علاقات جديدة، لا تخرج على قاعدة السلامة اللغوية وإنما على قاعدة العرف والعادة.

وأتصور أن خلل الأداء اللغوى الشائع بين كثير من الكتّاب الشباب، بل بين بعض الكبار للأسف، إنما هو نتيجة مباشرة من نتائج خلل العملية التعليمية وعجزها عن تطوير نفسها بما يرتفع إلى مستوى المشكلة العامة لضعف الأداء اللغوى فى المجتمع، فأنظمة تعليمنا لا تزال على ما كانت عليه من تقاليد بالية فى مجالات كثيرة، على رأسها مجالات التعليم اللغوى التى لم تتطور إلى اليوم بما يتناسب واحتياجات العصر، بل بما يتجاوب والدوافع المتكررة الملحة لإصلاح التعليم اللغوى. ولا فارق فى ذلك بين تعليم اللغة القومية واللغات الأجنبية فى مدارسنا الحكومية وجامعاتنا، فالخلل فى تعليم اللغات عام وشائع، يلقي بثقله على تعليم اللغة القومية التى توضع مشكلات

تعليمها فى ذيل قوائم الأولويات لعدم أخذها مأخذاً جاداً فى التعليم. وإلى اليوم لا تزال فى انتظار مخططات أكثر ثورية فى تحديث طرق تدريس النحو، وبرامج أكثر عصرية فى التدريب على النطق. ولا تزال نعانى من غياب العناية بتعليم الإملاء وتحسين الخط، والخلل فى التخطيط لبرامج تطوير التدريس. ولا تزال فى انتظار عمليات تحديث ثورية، جديدة ومبتكرة، تنتقلنا إلى أفق واعد من التعليم، وأفق جديد من البحوث التربوية والتقنية فى آليات التعليم اللغوى وأساليبه.

وأتصور أن هذا البعد الأخير للمشكلة هو بعدها الأول، ذلك لأن التعليم - خصوصاً فى مراحله الأولية - هو حجر الزاوية فى التثقيف اللغوى للناشئة الذين لابد أن ينشأوا نشأة لغوية سليمة فى المدرسة على الأقل. ولن ينصلح حال تعليم اللغة القومية فى المدرسة إلا إذا تشرب التلامذة حب اللغة من أساتذتهم الذين يجب أن يعدوا إعداداً تربوياً وعلمياً مغايراً، وأن يواصلوا البحث والتدريب دون انقطاع، أو على الأقل يلتحقوا بدورات تدريبية دورية لتطوير أدائهم، وأن يكونوا قدوة لطلابهم فى تجنب الخطأ والتقصر فى الوقت نفسه، وإيثار السلاسة الفصيحة فى التعبير.

ويمكن أن نضيف إلى ذلك أهمية تشجيع الطلاب على التميز فى معرفة لغتهم وامتلاك ناصيتها التعبيرية بمسابقات

جادة لها احترامها. وفي الوقت نفسه تشجيع الباحثين على مواجهة مشكلات تعليم اللغة وتدريسها في المراحل المختلفة، وتكليف جماعات منهم بالتفرغ لابتكار أساليب فاعلة في تبسيط القواعد النحوية وتقريبها إلى أفواه الناطقين باللغة العربية. وفي الوقت نفسه تطوير اللغة القومية ضمن منظومة أشمل لتطوير تعليم اللغات كلها، لأن ضعف عملية التعليم وسلبية نواتجها أمر عام في المدرسة العربية التي لا يزال نظامها التعليمي في خطر إلى اليوم. ومن المحزن أننا نرى في هذا المجال الاستخدام المذهل للحاسوب (الكومبيوتر) في عمليات تعليم اللغات الأجنبية وإتقان ممارستها ولا نلمح ذلك في لغتنا. ورغم أن لدينا بعض المحاولات في هذا الاتجاه، ومبادرات فردية لها وزنها، فإننا لا نزال في مرحلة البداية التي لم تصل إلى المستوى المأمول. وسبب ذلك أنها محاولات لا تجد الدعم الكافي والاحتضان الواجب من مؤسسات البحث العلمي في الدول العربية.

لكن يبقى بعد ذلك كله تأكيد أن معالجة أي جانب من جوانب المشكلة العامة لضعف الأداء اللغوي لن يحل المشكلة مهما كان الإصلاح جذريا في هذا الجانب أو ذاك، فلا معنى لإصلاح التعليم في المراحل قبل الجامعية، مثلا، إلا بإصلاح مراحل التعليم العالي وتحديثها جذريا، وذلك في منظومة متكاملة لا تفصل بين الأستاذ والطالب، أو بين السبب والنتيجة. وأهم من

ذلك منظومة لا تفصل بين المدارس الخاصة والمدارس الحكومية العامة، فلا تترك المدارس الحكومية تتخبط في عجزها الناتج عن اكتظاظها بالأعداد الضخمة التي لا تحتملها قدرة هذه المدارس في بعض الأقطار العربية. أضف إلى ذلك فقر هذه المدارس المدقع في الأجهزة العامة التي تبدأ بالمكتبة ولا تنتهى بالمعامل الصوتية الحديثة، ناهيك عن جهل القائمين عليها بالطرائق المتطورة للتعليم. وبالقدر نفسه، لا ينبغي ترك المدارس الخاصة دون مراجعة مستمرة لأوضاع تدريس اللغة القومية فيها، والعناية بها على نحو يكافئ العناية بتدريس اللغة الأجنبية التي تنتسب إليها هذه المدرسة أو تلك.

ولن تكتمل حادثة المنظومة التعليمية التي أتحدث عنها، في علاقتها بتطوير تعليم اللغة القومية، ما ظل نظام التعليم منقسما إلى قسمين، تعليم مدنى وتعليم دينى. وهو انقسام يوازيه تعدد لا يخلو من تضارب في إعداد من يتولون تدريس اللغة العربية في مصر على سبيل المثال، فبعض هؤلاء يتخرجون من أقسام اللغة العربية بكليات الآداب في الجامعات المصرية، وبعضهم الثانى يتخرج من كلية اللغة العربية بالأزهر، وبعضهم الثالث من كلية دار العلوم، وبعضهم الأخير من كليات المعلمين. وكل من هؤلاء يتعلم بطريقة مغايرة، ويفهم اللغة فهما مختلفا بأكثر من معنى، سواء فى علاقتها بالتغير أو علاقتها بالجديد من الإبداع، الأمر

الذى يؤدى إلى تنافر الرأى لاختلاف التكوين الثقافى، وتضاد الأساليب لتعارض برامج التدريب الجامعى. ولا علاج لهذا الداء المزمّن إلا بتوحيد النظام التعليمى. والإلحاح على الصفة المدنية للتعليم، وعلى تماثل المناهج المتصلة بتكوين المؤهلين لتدريس اللغة القومية.

ولا معنى لتحديث منظومة التعليم فى وجود أجهزة إعلام تعمل فى اتجاه مناقض تماما، وتشيع نوعا من الاستهانة باللغة القومية فى صحافتها أو تلفزيوناتها، أو تسخر من الحرص على الأداء اللغوى السليم، ولا تكف عن التهكم المتواصل على من يقوم بتدريس هذه اللغة. وفى الوقت نفسه، يزداد احترام اللغة القومية بتغير النظرة الاجتماعية إليها، خصوصا فى علاقتها بلغات الدول المتقدمة، أو علاقة مستويات أدائها بالفوارق الاجتماعية بين الوظائف والطبقات، فاللغة - كالعقل فى فلسفة ديكارت - أعدل الأشياء توزعا بين الناس، وكل متكلم - مهما كانت قلة بضاعته منها - يمتلك القدرة على أن يصل بها - بعون من التعليم والتثقيف - إلى ذرى الأداء المتميز، تماما كما وصلت بطلا مسرحية «بيجماليون» للكاتب الإنجليزى برنارد شو إلى ما أنسى الجميع مبتدى أمرها الاجتماعى والثقافى.

ويقدر ما يسهم تحديث المنظومة التعليمية فى تطوير أساليب الأداء اللغوى، جنبا إلى جنب التكوين الفاعل منذ الصبا،

فإن تضافر المنظومة التعليمية مع المنظومة الإعلامية وأجهزة  
التثقيف العام يمكن أن يكون قوة مؤثرة فى تصحيح النظرة  
الاجتماعية للغة، وتعميق الوعي بأهميتها فى تأسيس الهوية  
الثقافية التى تعمل على تنمية إمكاناتها الأجهزة الثقافية  
المختلفة.



## النفيس

فخرت بالهدية التي أرسلها لي صديقي الناشر محمد رشاد مدير " الدار المصرية اللبنانية "، وقد تعود بين الحين والحين أن يرسل لي منشورات الدار التي يشرف عليها لحسن ظنّه برغبتي في المتابعة والاطلاع على الجديد. وكنت ، ولا أزال، أسعد سعادة خاصة بما يطبعه بين الحين و الحين من أمهات الكتب. ولكن صديقي على غير عادته هذه المرة أرسل لي كتاباً لم تصدره دار النشر التي يشرف عليها، وإنما أصدرته "الدار العربية للكتاب" ومركزها الرئيسى تونس، ولها مركز في ليبيا. والكتاب الذى أرسله يتميز بضخامة أثارت انتباهي، فأسرعت بتمزيق الأوراق الملفوف بها، فخرجت مجلدات أربعة، ضخمة الحجم، كبيرة القطع، أنيقة الطباعة، بهية الإخراج. وكان عنوانها "النفيس من كنوز القواميس: صفوة المتن اللغوى من تاج العروس ومراجعته الكبرى". أما المؤلف فهو الأستاذ خليفة محمد التليسى، وهو عالم فاضل من علماء ليبيا، والأدق أن أقول إنه مثقف استثنائى من المثقفين الذين ينبغى أن تفخر بهم الثقافة الليبية والثقافة العربية فى آن. وسمعة الرجل عطرة، ومؤلفاته

---

« جريدة «البيان» الإماراتية، ٢٩/١١/٢٠٠١ .

العديدة التي لم أطلع على أهمها للأسف تركت أصداء طيبة عند كل من أعرفهم من الأصدقاء والزلاء الذين قرأوها.

وأخذت "النفيس" إلى منزلي بعد انتهاء العمل، وأخذت أتصفح في مجلداته الأربعة، بعد أن قرأت المقدمة الضافية التي كتبها الأستاذ التليسي. وقضيت ساعات ممتعة في هذه العملية، قررت بعدها أن أضع النفيس على مكتبي إلى جانب القرآن الكريم ومعجم «المنجد»، وهي الكتب التي تقف برأسي كالعلامة على الطرف الأيسر من مكتبي، بين سنادتين على هيئة كتب حجرية. ولم أفعل ذلك إلا لإدراكي أن «النفيس» يمكن أن يغينني عن «لسان العرب» بمجلداته الخمسة عشر وعن «تاج العروس» نفسه بمجلداته التي أخذت تقترب من الأربعين في الطبعة الكويتية، ناهيك عن بقية المعاجم القديمة التي أحصرص على اقتنائها من مثل «معجم مقاييس اللغة» لابن فارس، و«أساس البلاغة» للزمخشري، و«التكملة والذيل والصلة» للزبيدي، و«التكملة والذيل والصلة» كذلك للصفاني. وأضيف إلى ذلك «جمهرة اللغة» لابن دريد، و«المخصص» لابن سيده، و«تهذيب اللغة» للأزهري، و«المحكم والمحيط» لابن سيده، و«ديوان الأدب» للفارابي، وقبل ذلك كله «العين» للخليل بن أحمد، جنبا إلى جنب بقية المعاجم مثل «القاموس المحيط»، و«مجلد اللغة» لابن فارس، فضلا عن المعاجم ذات الطبيعة الدينية، سواء عن مفردات القرآن الكريم على نحو ما فعل الراغب الأصفهاني في كتابه الشهير الذي

يعرف على سبيل الاختصار باسم «المفردات»، أو مفردات الحديث النبوى مثل «الفائق فى غريب الحديث» للزمخشري، و«النهاية فى غريب الحديث» لابن كثير. وكلها معاجم تحتل جدارا بأكمله من الغرفة التى تمتلئ بكتب التراث فى مجالاته التى أهتم بها.

أما لماذا لم أضع «النفيس» مع بقية المعاجم، ووضعت على مكتبى مباشرة، إلى جانب نسخة القرآن الكريم التى أُنْبارك بها كما أحتاج إلى الرجوع إليها مع نسخة من معجم «المنجد» فى أحدث طبعاته، فذلك لأننى وجدت فيه ما يفنىنى فى البحث السريع عن العودة إلى المعاجم القديمة الكبرى، وأنه يزيد فى فائدته على «المنجد» الذى لا يزال يصحبنى منذ سنوات بعيدة، إذ يعتمد «النفيس» على أكبر المعاجم العربية التى وصلتت، وهو معجم «تاج العروس» الذى هو فى الأصل شرح موسّع واستدراكات على «لسان العرب» لابن منظور المصرى. وقد قرأ الأستاذ التليسى «تاج العروس» صفحة صفحة، وسطرا سطرا، واستخرج منه ما لا غنى عنه للباحث فى الثقافة العربية، وما يفيد طالب العلم الذى يشق طريقه بين التراث، وأعاد ترتيب المواد اللغوية القديمة ترتيبا ألفبائيا يعين على سهولة العثور على جذر الكلمة المطلوب، وضبط الكلمات التى تحتاج إلى ضبط، ودقّق فى رواية الأبيات وشكلها، وغير ذلك من أشكال الجهد التى جعلت

من «النفيس» عملاً نفيساً لا يستغنى عنه، ولا يجب تركه بعيداً عن متناول يد الباحث الذى يدمن الجلوس على مكتبه للقراءة أو الكتابة.

وقد لفت انتباهى فى المقدمة التى صدر بها الأستاذ التليسى مجلداته الأربعة إخلاصه الرائع للغة، وحرصه على تواصلها واستمرارها عبر الأجيال، وسعيه الدؤوب على تيسير كنوزها ونفائسها لطالبيها. وأضيف إلى ذلك تواضعه الذى لا يقلل منه على الإطلاق شعوره بالفرحة الغامرة لاكتمال جهده الشاق، ووصول مسعاه الطويل إلى غايته التى تبعث على الفخر. ومن حق الأستاذ التليسى أن يفرح بعمله، وأن يفخر به، فقد ترك هذا العمل فى نفسى من مشاعر الفرح والفخر الكثير، الفرح بوجود من يحبون تراثهم، ويعملون من أجله فى صمت، وبدون ضجيج أو إزعاج للآخرين أو اتهام لهم، والفخر لأن من أبناء العرب المحدثين من يقضى سنوات طويلة فى خدمة لغته على هذا النحو الذى أنجز «النفيس».

وأتصور أن مشاعر الفرح والفخر هى التى تدفعنى إلى مشاكسة الأستاذ التليسى مشاكسة المعجب فى أمرين. الأمر الأول هو مقدمته الذاتية التى انتهى فيها إلى تقسيم مناهج العمل فى المعاجم القديمة إلى أربعة مناهج، كل منها يكشف عن شخصية صاحبه فى التأليف، وفى نظرته إلى اللغة أو مقاربتة

المتن اللغوى، وصلاته بمختلف فروع المعرفة. أما المنهج الأول فهو منهج الزبيدى صاحب «تاج العروس» الذى يتّصف بالموسوعية التى تجاوز بها «لسان العرب» وجمع بها خير ما فى المعاجم التى سبقتة. والمنهج الثانى منهج الجوهري فى «الصّحاح»، حيث التّجاهل الواضح للمهمل والممات من اللغة، فضلا عن سهولة التناول والمأخذ، والوصول إلى الكلمة المقصودة دون عناء كبير، مع اختصار الشروح والشواهد. أما المنهج الثالث فهو منهج الزمخشري صاحب «أساس البلاغة» الذى يصفه الأستاذ التليسى بأنه منهج شخصى، فأساس معجم الزمخشري فيما يقول إنه عمل كتبه صاحب لنفسه، حتى إذا استوثق من فائدته، قدّمه للناس عملا متميزا بالفراة والطابع الشخصى الذاتى. وأخيرا، هناك منهج الراغب الأصبهاني (أو الأصفهاني؟) فى كتابه «المفردات»، وهو كتاب فريد، وثمرة عقل متفتح يجد فيه كل عصر ما يريد الوصول إليه من أعماق ألفاظ القرآن الكريم.

هذه المناهج الأربعة التى يذكرها الأستاذ التليسى، وقد أوردتها دون مراعاة الترتيب التاريخى فى كل الأحوال، هى مناهج موصوفة وصفا ذاتيا أقرب إلى الانطباعات الشخصية الناتجة عن الخبرة المباشرة، وليس عن رغبة فى التحليل العلمى أو التصنيف المنهجى على نحو ما نجد فى دراسة أستاذنا حسين نصار مثلا عن «المعاجم العربية». وهى الدراسة التى

كانت فى أصلها أطروحته لدرجة الدكتوراة. والنهج الشخصى الذى أتبعه الأستاذ التليسى قد لا يشبع القارئ المتخصص بالتمييز المنهجى المحدد بين المعاجم القديمة على كثرتها، ولا يشمل كل أنواعها بالقطع. ولكن من قال إن الأستاذ التليسى كان يعد دراسة منهجية متخصصة كتلك التى أعدها أستاذنا حسين نصار؟! لقد أراد أن يشرك القراء معه فى انطباعاته التى خرج بها من عشرته الذاتية أو الشخصية مع المعاجم القديمة. وهى انطباعات مفيدة للقارئ العادى، ولعلها تلفت نظر الباحث المتخصص إلى ما قد يكون فاتة.

أما الأمر الثانى فيتصل بما كنت أطمع أن يحققه الأستاذ التليسى من إضافة، وقد قام بتيوب «تاج العروس» تبويباً حديثاً، واستصفى المادة اللغوية من المواد الموسوعية الخاصة بتراجم الأعلام والتعريف بالمواقع والبلدان وغير ذلك من الزوائد والإضافات، وقدم المتن فى ثوب جديد يعتمد التهذيب. ويتواضع الأستاذ التليسى تواضعاً محبباً إلى النفس عندما يقول إن النتائج التى انتهى إليها فى عمله لا تختلف عن النتائج التى انتهى إليها مؤلفو المعاجم من مطلع النهضة الحديثة، فهو مضى مثلهم فى طريق التيوب والتهذيب والاختصار، وكانت غايته وضع المادة اللغوية صافية خالصة أمام الدارسين، وإعادة ترتيب هذه المادة وفق الترتيب الألفبائى الذى من شأنه أن يسهل أمر الوصول إليها بأيسر الطرق.

والحق أنتى كنت أحلم بأن يمضى التليسى فى عمله، ولا يتقيّد بمعجم «تاج العروس» أو المعاجم القديمة وحدها، بل يضيف إليها المصطلحات الحديثة والكلمات المستجدة، كى تكتمل الفائدة. ولذلك يدفعنى الإعجاب بما أنجزه الأستاذ التليسى فى «النفيس» إلى الطمع فى المزيد من الإنجاز، وأرجو أن يستكمل فى طبعة لاحقة ما قرّر تركه من المصطلحات الحديثة والكلمات المستجدة، كى يكون معجمه «النفيس» كاملاً مكملًا، يستغنى به القارئ عن أكثر المعاجم التى يحتاجها.

وسواء أغرى طمعى الأستاذ التليسى بالإضافة إلى ما أنجز، أو قرّر الاكتفاء بما فعل، وما لا أشك أنه بذل فيه جهداً لا تقدر عليه فرق من الباحثين، فإن ما أصدره من مجلدات «النفيس» يؤكد أنه أصدر «كتاب العمر»، وأنه بذل فيه من الجهد ما لا بد من استقباله بتحية التقدير، وفرحة الاستقبال، ودعوات المؤسسات الثقافية إلى الاحتفاء بصدور «النفيس».





## هدية محمد الرميحي

كانت سعادتي غامرة عندما حمل إلى صديقي محمد الرميحي أثنى هدية تلقيتها منه إلى اليوم، وهي مجموعة شبه كاملة من معجم «تاج العروس من جواهر القاموس». وقد استطاع محمد الرميحي بهمة المعروفة أن ينجز في سنتين أو أكثر قليلا ما أنجزه السابقون عليه في عقود، فدفع المحققين إلى استكمال الأجزاء غير المحققة من المعجم الضخم الذي صدر المجلد الأول منه سنة ١٩٦٥ في الكويت، بتحقيق عبدالستار فراج الذي كان يعمل رئيسا للتحريب بمجمع اللغة العربية في القاهرة حين أشرف على تحقيق الجزء الأول من «تاج العروس». وكان العمل في أجزاء هذا المعجم الضخم يتناقل، وتمضى السنوات إلى العام الخامس والثمانين ولم يصدر من المعجم إلا الجزء الثاني والعشرون بتحقيق مصطفى حجازي، وظلت الأجزاء تتتابع بطيئة إلى الجزء الثلاثين الذي صدر سنة ١٩٩٨ بتحقيق المحقق نفسه، ومراجعة أحمد مختار عمر وضاحي عبدالباقي وخالد عبدالكريم جمعة.

وجاء محمد الرميحي بعزيمة صادقة، وأماج حماسة المحققين، فصدرت خلال العام الماضي والعام الحالي خمسة

---

\* جريدة «البيان» الإماراتية، ٢٠٠١/٨/١٦.

مجلدات، وبقيت مجلدات خمسة، هي قيد الطبع، ويُنتظر صدورهما خلال أشهر معدودة، قبل أن يقيم المجلس الوطنى للثقافة والفنون والآداب الذى يرأسه الرميحى احتفاله الكبير باكتمال صدور الكتاب. ويعنى ذلك أن الرميحى استطاع فى سنوات معدودة أن يصدر ما يوازى ما صدر قبله بأكثر من ثلاثين عاما، وهذا إنجاز لا بد أن يحسب للرجل.

وقد حملتُ المجلدات العديدة التى وصلت إلى الخامس والثلاثين، ووضعتها فى مكان يليق بها من مكتبتى، وتركت مساحة للأجزاء الخمسة الباقية. واكتشفت أن صديقى الرميحى نسى بعض الأجزاء، أو لعلمهم لم يفكروا فى إعادة طباعتها، فأخذتها من أستاذى الدكتور حسين نصار الذى أثرنى بها لأن نسخته لم تصل إلا إلى الجزء الحادى والعشرين. ولم أستطع أن أُمْنع نفسى من العودة إلى هذه المجلدات عبر الأيام التى أعقبت حلولها معززة مكرمة فى مكتبتى، فوجدت المعجم موسوعة هائلة الحجم، لا تقتصر على اللغة وحولها، وإنما تضم إلى جانب ذلك فوائد كثيرة يسعد بها عشاق التراث العربى كل السعادة. وقد دفعتنى مجلدات «تاج العروس» إلى تأمل إنجازها فى سياقه التراثى الذى يضيف فيه اللاحق إلى السابق، وتتجاوب الأقطار العربية فى العطاء بالقدر الذى يتبادل علماءها التأثير والتأثير.

وابتداءً فالمعجم الضخم هو شرح لمفردات «القاموس»

الذى ألفه مجد الدين محمد بن يعقوب المشهور بالفيروزيادى المتوفى بزبيد فى اليمن سنة ٨١٦ أو ٨١٧هـ، وقد وجد السيد محمد مرتضى الحسينى الزبيدى «القاموس» فى موطنه زبيد، وأخذه عن شيوخه الذين أخذوه عن شيوخهم إلى زمن مؤلفه نفسه. وشغل بالقاموس كما شغل بغيره من المعاجم التى يشير إليها فى مقدمة معجمه، ولكنه انطوى على فتنة خاصة بالقاموس، فقرر أن يسهب فيما أوجزه الفيروزيادى، وأن يضيف إلى قاموسه ما يكتمل به، فاختمرت فى ذهنه فكرة معجمه الضخم «تاج العروس». وأكمل درسه للقاموس فى زبيد التى انتقل منها إلى المدينة حيث سمع رواية أخرى للقاموس. وعقد العزم على العمل فى معجمه الخاص «تاج العروس». ولكنه أدرك أنه يحتاج إلى العدد العنيد من المصادر التى لم تكن متاحة إلا فى مدينة القاهرة المعزبة بمصر المحروسة، فعقد العزم على الرحيل إليها، ووصل إليها بالفعل سنة ١١٦٧هـ، وبدأ فى العمل بعد أن ظفر فى مصر بأسماء الكتب التى كان يبحث عنها. وقد نص فى مقدمة معجمه على بعض هذه المكتبات.

وأتصور أن الزبيدى بدأ عمله فى «التاج» وهو فى الثانية والعشرين من عمره، فقد ولد سنة خمس وأربعين ومائة وألف (١١٤٥) هجرية، وبدأ عمله فى القاهرة التى وصل إليها سنة سبع وستين ومائة وألف (١١٦٧)، وسكن فى حى الصاغة الذى

هو جزء من حى خان الخليلى اليوم. ولم يكتفِ الزبيدى بشيوخ القاهرة بل رحل إلى الصعيد ومدن الوجه البحرى، كما رحل إلى فلسطين للقاء الشيوخ. وتوجهت إليه الأنظار، واشتاقت النفوس إلى سماعه فيما يقول المؤرخون، فأذن له بتدريس الحديث فى القاهرة، وشرع فى قراءة صحيح البخارى فى مسجد شيخون بالصليبة. وظل فى حى الصاغة إلى سنة ١١٨٩، حيث انتقل فى أوائلها إلى منزل جديد فى سوقة اللالا. وكان ذلك بعد أن ازدادت شهرته، وأصبحت له مكانته بين العلماء والأعيان، واتسعت حلقات دروسه التى نبغ منها أعلام على رأسهم المؤرخ الشهير عبدالرحمن الجبرتى الذى يقول عن دروس أستاذه: «كنت مشاهدا وحاضرا فى غالب هذه المجالس والدروس، ومجالس آخر خاصة بمنزله، ويسكنه القديم بحى الصاغة، ويمنازلنا بالصنادقية وبولاقي، وأماكن آخر كنا نذهب إليها للنزهة، مثل غيط المعدية والأزبكية وغير ذلك».

ولم يشرع الزبيدى فى كتابة معجمه منذ السنة الأولى فى القاهرة، وإنما ظل يعمل فى جمع المادة وترتيبها، إلى أن اكتملت مصادره، وتوفرت له المادة اللازمة، فشرع فى الكتابة حوالى سنة ١١٧٤هـ بعد قدومه إلى مصر بسبعة أعوام، وسنّه إذ ذاك تسعة وعشرون عاما، وانتهى من تأليف معجمه سنة ١١٨٨، واستغرق تأليف الجزء الأول وحده ستة أعوام وبضعة أشهر، وانتهت

الأجزاء الباقية في سبعة أعوام وبضعة أشهر، فزمن تأليف الجزء الأول يقرب من نصف الزمن الذي أُلّف فيه الكتاب جميعاً. وبرزَ عبدالستار فراج ذلك بصعوبة البداية في عمل جديد، واستكمال جميع الكتب، حتى ذُلّت أمامه كل الصعاب، ووضح السبيل، فسلكه دون تأخير. ويضيف عبدالستار فراج إلى ذلك في المقدمة التي كتبها للجزء الأول أن الزبيدي كتب كل مؤلفه بنفسه، وكان بعد ذلك يسلم مسودّاته إلى تلاميذه ليبَيّضوها ويراجعوه فيها. والنسخة المبيضة بخطوط مختلفة، متقاربة في الجمال والإتقان من ناحية الخط، وهي النسخة التي أخذها منه محمد بك أبوالذهب حينما أنشأ جامعته المعروف به بالقرب من الأزهر، وعمل فيه خزانة للكتب، وعوّضه عنها مبلغاً من المال. وهذه النسخة موجودة بدار الكتب بالقاهرة، وهي التي كانت الأصل في تحقيق المعجم الذي تبنت نشره لجنة التراث العربي في وزارة الإرشاد والأنباء بالكويت سنة ١٩٦٥.

وتمضى السنوات، وينتقل المخطوط من رعاية لجنة التراث العربي بوزارة الإرشاد والأنباء إلى المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، ويتعاقب على هذا المجلس من حمل رسالة عبدالعزيز حسين وأحمد مشاري العدوانى، ويضع محمد الرميحي مهمة استكمال التحقيق على عاتقه، وتُعَدّى حماسته الفامرة الجميع، فينتهى التحقيق وتُدر المطابع ليصدر الجزء

الخامس والثلاثون، وفي الطريق بقية الأجزاء التي أخبرني  
الرميحى بضرورة صدورها قبل موعد الاحتفال، والتهنئة خالصة  
لمحمد الرميحى على نجاحه فى الإنجاز، والاعتراف بالفضل  
واجب لكل العلماء الذين أسهموا فى التحقيق ابتداء من  
عبد الستار قراج محقق الجزء الأول وليس انتهاء بمصطفى  
صجازى محقق الجزء الخامس والثلاثين. والوفاء ضرورى للرواد  
الذين وضعوا اللبنة الأولى للمجلس الوطنى للثقافة والفنون  
والآداب فى دولة الكويت.

والحق أن صدور هذا المعجم ينطوى على مغزى قومى لا  
سبيل إلى إغفاله، خصوصاً فى أعين أمثالى من الذين نشأوا  
على قيم العروبة والإيمان بوحدة الثقافة العربية. وإذا كانت  
السياسة تنتهى إلى التفريق فى حالات كثيرة، بل فى كل الحالات  
التي أعرفها، فإن الثقافة العربية لحسن الحظ تجمع بين العرب  
وتؤكد عمق الروابط التي تربط بينهم. وها هو عالم يمنى فى  
القرن الثانى عشر، ينطلق من مدينة زبيد إلى الطائف والمدينة  
ومكة حاملاً حلم إكمال ما فات صاحب القاموس، وينطلق من  
الجزيرة العربية إلى القاهرة، ويفيد من علمائها ومن مكنتاتها ،  
ويشرع فى تحقيق حلمه بعد أن استقر أمره وأمن عيشه وكثر  
رزقه. ويظل فى عمله إلى أن ينجزه بعد سنوات طويلة من الصبر  
والدأب فيحتفل بإنجاز العمل مع أقرانه من علماء القاهرة الذين

جاءوا من كل قطر عربي وإسلامي، وتمضى القرون على المخطوط فيطبع طباعة رديئة، إلى أن يتقرر له أن يبعث في طبعة علمية محققة في مدينة الكويت التي احتضنت مجموعة من أئمة علماء العربية، بذلوا كل ما استطاعوا من جهد على مدى خمسة وثلاثين عاما أو يزيد، ويفرغوا من العمل، مؤكدين - بانتسابهم إلى أقطار عربية عدة - وحدة العمل العربي الفكري. وبعد أشهر معدودة ينعقد الاحتفال بصدور الطبعة الكاملة للمعجم في الكويت، وفي حضور كل العلماء الأحياء الذين أسهموا في التحقيق، حيث يتم تكريمهم، والإشادة بمن ودّع الحياة منهم. معانٍ نبيلة أرجو أن يقرأها أولئك الذين يضيّقون بالعروبة في غير حالة، فما أنجزته الكويت بإصدار «تاج العروس» تأكيد لهويتها القومية، والإنجاز نفسه ما كان يمكن أن يتم لولا هذا التكاتف العربي الذي جمع العواصم كلها منذ السنة التي قرر فيها السيد محمد مرتضى الحسيني الزبيدي بدء العمل لتحقيق حلمه، بل قبل تلك السنة بعقود وقرون، فوحدة الثقافة العربية تستند إلى تاريخ عريق لا يليق أن يتناساه أحد، أو يغفله متحدث بالعربية.





## وعثاء السفر

هناك كلمات فى اللغة يتغير معناها وتتحول دلالاتها بتغير الأزمنة وتحول مخترعات الإنسان وترقيها. ومن هذه الكلمات كلمة «وعثاء السفر» التى لا أشك أنها فقدت الكثير من مدلولاتها القديمة، شأنها شأن غيرها من كلمات اللغة العربية، خصوصا تلك الكلمات التى كانت مرتبطة بحياة البادية، ومشتقة من مصاعب العيش فى الصحراء والارتحال منها أو إليها. ومن الذى يمكن أن يتذكر الآن أن كلمة «دبابة» مثلا كانت تشير فى الأصل إلى الحبو، وأنها من الفعل دَبَّ الذى يشير إلى نوع من الحركة فى المشى، أو إلى نوع من المشى هو الذى تمشى به الحية، أو يمشى به على اليدين والرجلين معا. واتسع المعنى، ليشمل الدبَّة والدبيب والدابة على السواء. أما الدابة فهى مؤنث الدأب وجمعها دواب وتصغيرها دويبة، وهى كل ما دبَّ من الحيوان، وقد اتسع معناها ليشمل كلَّ ما يركبه الإنسان من الحيوان أو يحمل عليه أثقاله. ومن الدابة والدأب جاءت كلمة الدبابة بتشديد الدال المفتوحة والباء، وهى الكلمة التى اكتسب معناها دلالة الأضداد، فتطلق على الشديد الدبيب من جهة، وعلى الضعيف الذى يدبُّ فى المشى من جهة مقابلة. ولكن غلب عليها معنى الشدة والقوة،

---

\* جريدة «البيان» الإماراتية، ٢٢/١/٢٠٠١.

وتأكد المعنى عندما أطلق مسمى الكلمة على آلة كانت تتخذ فى حصار الأعداء قديما، وهى آلة كان يدخلها الجنود ليختفوا فى جوفها كأنها حصان طروادة، ثم يدفعها الجنود إلى أصل الحصن فينقبونه وهم فى جوفها. وعندما تطورت الاختراعات الحربية انتقلت الكلمة من الأداة الخشبية المصفحة إلى السيارة المصفحة التى تهجم على صفوف الأعداء، وتقذف من مدافعها ما يدمر العوائق، بل تقتحم هى الجدران مكتسحة كل ما يقف أمامها.

وشأن الدبابة كلمة الوعثاء، ما سمعتها إلا وهى مقترنة بالسفر، فى العبارة المعروفة «وعثاء السفر». وكنت كلما سمعتها تصورت صحراء تناوشها الرياح، وتتطاير فيها ذرات الغبار، وينقل المرتحل أقدامه بصعوبة وهو يتحرك مجهدا بين كثبان الرمل، وقدماء تغوصان فى الرمل، وينتزعهما بصعوبة لتعود القدمان لتغوصا مرة أخرى، إلى ما لا نهاية، فى يوم قانظ، شمس حارقة، بلا ماء ولا ظل ولا راحة. ويبدو أن إحياء الأصوات المتتابعة للأحرف الثلاثة: الواو والعين والياء كان يؤكد فى داخلى هذا الإحساس، ويثير فى مخيلتى هذه الصورة المرهقة للسفر قديما. صحيح أئننى أستبدل بهذه الصورة المرهقة صورة أقل إرهاقا، يمتطى فيها المرتحل ناقة، أو حتى يمتطى فرسا كميثاً، مكرّ مفراً مقبل مدبر معا، كحصان امرئ القيس

الذى شبَّهه بجلمود صخر حطَّ السيل من أعلى الجبل. ولكن المشقة والتعب والإرهاق والمعاناة تظل مقترنة فى ذهنى بكلمة الوعثاء التى لا تزال أحرفها المتتابعة مقترنة بإيحاءات السفر القديم المضى.

أذكر أنتى أردت التاكيد من سلامة تخيلاتى فبحثت عن أصل الوعثاء فى معجم «لسان العرب» لابن منظور، فكان أول ما طالعنى أن الوَعَثَ (بفتح الواو وسكون العين) هو المكان السهل الكثير الدهس الذى تغيب فيه الأقدام. قال ابن سيده: الوعث من الرمل ما غابت فيه الأرجل والأخفاف (جمع خَفٍّ). وقيل إن الوعث هو المكان اللين بوجه عام، لكن الغالب أنه ما غابت فيه الحوافر والأخفاف والأقدام من الرمل الدقيق. ولذلك وصفت العرب الأرض الرخوة التى تغيب فيها قوائم الدواب بأنها أرض وعث ووعثة، كما قالوا وَعَثَ (بفتح الواو وكسر العين) الطريق، فصار كالوَعَثَ (بفتح الواو وسكون العين). وقالت العرب كذلك أُوْعَثَ البعير أى وقع فى الرمال اللينة الناعمة. وكعادة العرب فى تشبيه المرأة السمينية بالكثيب من الرمال، تحدثوا عن المرأة الوَعَثَة (بفتح الواو وسكون العين) وهى المرأة كثيرة اللحم التى تبدو الأصابع كأنها تغوص فيها من لينها وكثرة لحمها. وهذه علامة من علامات الجمال القديم والنعمة البدوية التى لا علاقة لها بالجمال المقترن بالحنافة والرشاقة. وقد مضت العرب على الأمر

نفسه فتحدثت عن الأرداف الوعثة لهذه المرأة، إشارة إلى لينها،  
على نحو ما جاء فى الرجز القديم المنسوب إلى رؤية:  
وَمِنْ هَوَايَ الرَّجُحُ الْأَثَانْتُ      تُمِيلُهَا أُعْجَازُهَا الْأَوَاعِثُ

وهو سطر رجز لا أكساذ أنشده بينى وبين نفسى، أو  
أطالعه، إلا وتخللت هذه الكتبان الممتدة من الرمال التى يغوص  
فيها كل شىء، ولا ينال المرتحل فيها سوى المشقة، والتى دفعت  
العرب إلى أن يتحدثوا عن وعثاء السفر يقصدون بها شدته  
ومشقته. وروى عن النبى صلى الله عليه وسلم قوله: «اللهم إنا  
نعوذ بك من وعثاء السفر، وكآبة المنقلب». والمقصود فى الحديث  
هو الإشارة إلى مشقة السفر التى يستعين عليها المسلم بالدعاء  
إلى الله والتضرع إليه كى يعين عبده على تحمل مشاق السفر  
ومواجهة مفاجآته وكوارثه غير المتوقعة، فالأمر لم يكن أمر الرمال  
الناعمة التى تغوص فيها أقدام الإنسان وحوافر الخيل وأخفاف  
الإبل فحسب، وإنما كان أمر المخاطر التى يمكن أن يتعرض لها  
المسافر فى الفلاة الموحشة، سواء كانت هذه المخاطر بسبب  
حيوان غادر مفترس، أو بسبب عدو متربص، أو بسبب لصوص  
أو قطاع طرق يقطعون على المسافرين طريقهم ليسلبوهم كل  
شىء بما فى ذلك حياتهم. ولذلك كان التضرع إلى الله سبحانه  
وتعالى أمراً حتمياً للمسلم الذى لا يملك سوى أن يلوذ بخالقه  
ليعينه على مشقة السفر ويحميه من مخاطره التى تؤدى إلى كآبة  
المنقلب.

ولا أعرف لماذا تتداعى على ذهنى الكثير من الصور  
البدوية القديمة كلما ركبت طائرات دول الخليج؟! هناك بالطبع  
الشاشة التليفزيونية التى يظهر عليها حديث الرسول الكريم مع  
أول انطلاق الطائرة، وصوت المذيع الرخيم وهو يقرأ الحديث  
بصوت رخيم. وفى مرات كثيرة، ضببت نفسى أتأمل معنى  
الحديث الكريم، وأبحث عن «وعثاء السفر» فى الطائرة فلا أجد  
شيئا من ذلك، لا مشقة ولا مصاعب ولا رمال ناعمة تغوص فيها  
الأقدام أو الأخفاف أو الحوافر، بل مقاعد وثيرة، ومضيفات  
جسناوات، وأصوات موسيقى ناعمة، ونسيم منعش يحيط  
بالأوجه، خصوصا بعد أن تقادر الأصابع لممس المناديل  
المعطرة. من الذى يمكن أن يفكر - مع هذا النعيم المحدث - فى  
كلمة «الوعثاء» القديمة سوى متخصص فى اللغة العربية وآدابها  
كالعبد الله؟ ومن ذاك الذى يمكن أن يقارن بين الرمال التى كانت  
تلامسها أقدام الناقة، أو تمر عليها، وطيّات الهواء والسحاب التى  
تلامسها الطائرة وتقتحمها؟

فقدت الكلمة القديمة الكثير من معانيها القديمة، واختفت  
من الذاكرة الجمعية كل التداعيات المرتبطة بالرمال الناعمة التى  
تغوص فيها أو تسوخ فيها الأقدام والحوافر والأخفاف، وبقيت  
التكنولوجيا الحديثة المرتبطة بالمخترعات التى قهر بها الإنسان  
الطبيعة، وسخرها لخدمته، ليقضى تماما على وعثاء السفر

والارتحال، ولذلك تداعت المسافات، وتقلصت الأوقات، وتغير معنى الزمان بقدر ما تبدل معنى المكان، وأصبحت الرحلة التي كانت تستغرق الأيام بل الأسابيع تنتهى فى دقائق معدودة أو ساعات محدودة، بلا وعاء ولا وعث.

وبقى معنى الدعاء الجميل المتضمن فى الحديث النبوى، لكن الذى لم نعد نتخيل به صور الصحراء المنهكة، وإنما صور المصير الإنسانى التى لا يعلمها إلا الله، وكأبة المنقلب التى يمكن أن تقع فى أية لحظة، فيتذكر المسافر أن الإنسان مهما عز شأنه، ومهما اخترع من مخترعات، ومهما سخر الطبيعة لخدمته، يظل كائنًا بالغ الصغر، فى الكون اللانهائى الذى يشير كل شيء فيه إلى خالقه، وأن على هذا المسافر أن يحمد الله على ما خلقه فيه من عقل اخترع به ما اخترع، وأدرك به فيما أدرك أن سفره فى الهواء لا يخلو من احتمالات الخطر فى كل لحظة، كالحياة نفسها التى يمكن أن يقتحمها الموت فى أية لحظة، وتظهر فيها كأبة المنقلب فى أى وقت، وعندئذ، لا ينجينا سوى ما سبق أن فعلناه من خير لمن حولنا، وما أضفنا به إلى ما سبقنا، حتى لو تحملنا فى ذلك وعاء الحياة القاسية التى نحيهاها، بل حتى لو لم نعرف ما عرفه السابقون من وعاء السفر.

## موسوعة الفنون الإسلامية

إحدى هواياتي في شهر رمضان القراءة عن الفنون الإسلامية وتمضية وقت بين لوحات الآثار الإسلامية، أو لوحات مأخوذة من مخطوطات، أو الصورة المأخوذة من صفحات مخطوطات قديمة. وأمتلك في هذا المجال مكتبة صغيرة أعز بها، وأهرع إليها عندما أريد أن أقضى وقتاً ممتعاً، ويتاح لي الفراغ، فأسبق الإفطار بهذا النوع من المتعة، أو أختلس بعض الوقت قبل السحور، وأمضى في القراءة وتأمل اللوحات. وقد وقع بصري على «موسوعة العمارة والآثار والفنون الإسلامية» بينما كنت أتطلع إلى الكتب والمجلدات المتراسة في منطقة الفنون الإسلامية من مكتبتى. وتذكرت صاحب الموسوعة المرحوم حسن الباشا الذى كنت، ولا أزال، أراه واحداً من أعظم علماء الآثار الإسلامية، وقد عرفته منذ سنوات بعيدة في جامعة القاهرة التى تنتسب إليها، لكنه كان من الجيل القديم الذى سبقنى إلى الجامعة بعقود، بينما أتنمى إلى الجيل الأحدث الذى هو فى حكم طلابه.

وتعرفت على هذا العالم الجليل أكثر أثناء عملى فى المجلس الأعلى للثقافة، ولا أخجل من إعلان أننى كنت متحمساً

---

\* جريدة «البيان» الإماراتية، ٢٧/١٢/٢٠٠١ .

لحصوله على جائزة الدولة التقديرية فى الفنون، وهى الجائزة التى حصل عليها بالفعل سنة ١٩٩٢ فشرفت به الجائزة، شأنه فى ذلك شأن العلماء الأجلاء الذين استحقوا الجائزة وأضافوا إليها، على عكس هؤلاء الذين لا يستحقون الجائزة رغم أنهم يحصلون عليها بالعلاقات العامة أو ضغوط الحياة الزائلة. واقتربت من الرجل أكثر عندما رشّحته للعمل مقررا للجنة الآثار بالمجلس الأعلى للثقافة، فكان أول مقرر لها، وترك لها مجموعة من التقاليد التى تعتز بها اللجنة.

وكان الرجل - رحمه الله - يعرف حبى للآثار الإسلامية والفنون بعامة، ولذلك كان حريصا على إهدائى مؤلفاته، كما كنت حريصا على متابعة ما يكتبه والإفادة منه. وقد أصدر - رحمه الله - أربعة عشر مجلداً عن: التصوير الإسلامى فى العصور الوسطى، وفنون التصوير فى مصر الإسلامية، ومدخل إلى الآثار الإسلامية، والعمارة والفنون الإسلامية، والآثار الإسلامية فى الجزيرة العربية، وتاريخ الفنون البدائية، وتاريخ الفن فى العراق القديم، وتاريخ الفن فى عصر النهضة وتأثيره فى الفنون الأوربية، وتاريخ البحرية فى الإسلام، وغيرها من المجلدات العظيمة. ولذلك عرفت الدولة فضله فقال جوائزها وأوسمتها المختلفة.

وقد فاجأنى صديقى محمد رشاد ذات صباح بهيج بأن أهدائى «موسوعة العمارة والآثار والفنون الإسلامية» بمجلداتها



الخمسة. وأذكر تهال وجهه وهو داخل إلى مكتبي يحمل المجلدات التي قدّمها إلى مفاخرا بطباعتها. وعندما قلبت المجلدات، وتصفحتها لبعض الوقت، وهو جالس أمامي، ينتظر رأيي، شعرت أن من حقه أن يفخر بهذا العمل الجليل. وقلت له: هذا هو العمل الذي يستحق التهنئة حقاً، ويستحق التشجيع والتقدير. وحيثه على تحمله عبء نشر هذه المجلدات التي لا ينهض بعينها الناشرون عادة، خصوصاً في سعيهم وراء الربح السريع. وأذكر أن صديقي محمد رشاد أشتكى بعض الشيء من عدم تشجيع المؤسسات الرسمية لأمثاله من الناشرين عندما يقومون بمثل هذا العمل، ولكنني قلت له: لا شك أن التشجيع لابد أن يصل وإن تأخر، وأن تقدير المثقفين لمثل هذا النوع من النشر هو وسام بالقطع على صدر الناشر الذي يعرف قيمة الإضافة في أنوار المعرفة، وينشر من تراث العرب ومن الدراسات حوله ما يضيف إلى معلوماتنا، ويظهر مكانة علمائنا، ولا شك أن نشر موسوعة العمارة والآثار والفنون الإسلامية، يدخل في هذا الباب، ويستحق تحية خاصة لناشره.

وها أنذا أمد يدي إلى مجلدات الموسوعة الضخمة، وأضعها أمامي، وأتوقف بوجه خاص عند المجلدين الرابع والخامس، فقد جمع فيهما المرحوم حسن الباشا كل الصور

واللوحات والرسوم الخاصة بالبحوث التى تضمها الموسوعة كلها. وتنقلت مع الصور من القاهرة الإسلامية فى عصورها الفاطمية والأيوبية والمملوكية والعثمانية، ولم تفتنى الصور التى تكشف عن بقايا قصر العينى القديم، والحفريات التى قام بها الدكتور الباشا قبل بناء القصر الجديد الذى أصبح يطلق عليه «القصر الفرنسى» لأنه بُنى بدعم فرنسى، ومن شركات فرنسية، لكن لا يزال العجائز يذكرون القصر العينى القديم، نسبة إلى السلطان العينى، ويميزون بين القصر القديم والجديد. ولم تكن الصور تقتصر على الآثار المصرية وحدها، فهناك آثار من العراق ومن السعودية ومن اليمن ومن غيرها من الأقطار العربية التى اهتم الدكتور الباشا بآثارها وتولى دراستها وتدريسها، وتدريب الأثريين الشبان على العمل بها فى الوقت نفسه، وأسهم بذلك فى تكوين أجيال متتابعة من الأثريين.

ولما فرغت من تقليب الصور عدت إلى مقدمة الكتاب لاسترجع خطته، وأعبر الخطة إلى وقفة هنا أو هناك عند هذا الفصل أو ذاك، لاكتساب معلومة لم أكن أعرفها، أو الوقوف على خصائص جمالية للعمارة الإسلامية أريد الاستزادة منها. والموسوعة ليست موسوعة بالمعنى الذى يتبادر إلى الذهن عندما نتذكر دائرة المعارف الإسلامية مثلاً، وإنما هى تجميع لكل البحوث التى كتبها المرحوم حسن الباشا عن العمارة والآثار

والفنون الإسلامية على امتداد خمسين سنة تقريبا. وقد لاحظ أنها تشمل التراث الإسلامى وتغطى عصوره المختلفة، وأنها إذا جمعت تشكل موسوعة مهمة. وبالفعل قام بمساعدة بعض تلاميذه الأوفياء بجمع حوالى مائتين بحث باللغة العربية، وخمسين بحثا باللغة الإنجليزية، وهى فى مجموعها تتناول تقريبا جميع جوانب العمارة والآثار والفنون الإسلامية فى مختلف أنحاء العالم، بدءا من عصر ما قبل الإسلام حتى العصر الحديث مع دراسات عن تأثيرها فى الحضارات الأخرى وتأثرها بها فى الوقت نفسه، وقد كان رحمه الله من المؤمنين أن الحضارات تتبادل التأثير والتأثير، وأنه لا يمكن لحضارة مزدهرة أن تنطلق على نفسها، وتنعزل عن غيرها من الحضارات، فحيوية أية حضارة مرتبطة بقدرتها على الانفتاح على غيرها، والإفادة من المتقدم عنها، والإضافة إلى غيرها فى تتابع الحضارات عبر التاريخ البشرى.

وقام الدكتور الباشا بترتيب بحوثه تاريخيا وموضوعيا بصرف النظر عن تاريخ نشر كل بحث على حدة، ولكنه كان أمينا فاثبت تاريخ النشر ومكانه مع كل بحث من البحوث، واستغرقت هذه البحوث أكثر من ألفين وخمسمائة صفحة، وزعها على خمسة مجلدات، فضلا عن الفهارس والكشافات الخاصة بالأعلام والأماكن والمصطلحات الفنية. وبدأ البحوث على سبيل التيمن بما كتبه عن المساجد الثلاثة التى نشد إليها - نحن المسلمون -

الرجال: المسجد الحرام، والمسجد النبوي، والمسجد الأقصى،  
وأنها ما يبحث عنه كتاب القرآن الكريم والمصحف الشريف  
بوصفه مسك الختام. وفيما بين البداية المباركة والنهاية الكريمة  
رتب الدكتور الباشا سائر البحوث في سبعة مجالات. أولها مجال  
الفن الإسلامي بوجه عام، وثانيها العمارة الإسلامية عموماً،  
وثالثها العمارة الإسلامية في مصر، وألحق بهذا الباب دراساته  
عن قصر العيني القديم قبل هدمه، والتسجيلات الميدانية لعمارتها،  
وما أجرى به من حفائر، وما اكتشف فيه من تحف. ويأتى الباب  
الرابع عن العمارة الإسلامية خارج مصر، ورتب موضوعاته  
حسب الأقطار الإسلامية: السعودية واليمن وسوريا والعراق  
وإيران ووسط آسيا والهند وتركيا والأندلس وصقلية. وجاء الباب  
الخامس للفنون التطبيقية والزخرفية بكافة أنواعها من سجاد  
ونسيج وفخار وخزف ومعادن ومسكوكات وزجاج وبلور صخرى  
وخشب وعاج وجص وحجر ورخام ومشغولات بحرية وسفن وورق  
مع بحوث عن الطباعة وأنواع الزخارف الطبيعية. وضم الباب  
السادس بحوث التصوير من الصور الجدارية، أو صور  
المخطوطات، مع بحوث عن المدارس العربية والإيرانية والتركية  
والهندية وأشهر المصورين الإسلاميين بها. وانصرف الباب  
السابع إلى فنون الخط والتذهيب والتجليد من حيث نشأتها  
وخصائصها وتطورها وأنواعها، فضلاً عن الكتابات الأثرية  
والتذكارية وشواهد القبور.

. ولم يفت الدكتور حسن الباشا التوجه بالشكر إلى كل من  
عاونه من تلامذته، والشكر إلى الأستاذ محمد رشاد الناشر،  
والأستاذ محمود عطوى لإشرافه على طباعة الموسوعة. وكان من  
وفائه الدال على خلقه النبيل أنه صدر صفحات الموسوعة بتتويه  
 وإهداء للمرحوم محمود واكد شلهوب للجهد الكبير الذى بذله فى  
إخراج الموسوعة، وإسهامه بفكره وعلمه وعمله من أجل أن ترى  
النور. ويقول الدكتور الباشا إن المرحوم محمود واكد شلهوب  
تحمل وحده عبء التجهيز الفنى لطباعة الموسوعة، وكان حريصا  
على إتمامها فى أسرع وقت، كأنه كان يسابق الزمن فى  
إخراجها، ولكن الزمن سبقه فعاجلته المنية قبل ظهور الموسوعة  
إلى حيز الوجود.

رحم الله هذين الرجلين الفاضلين: العالم حسن الباشا  
الذى تستحق ذكره التكريم لما بذله من جهد وأضافه من علم  
على امتداد خمسين عاما، والأستاذ محمود شلهوب على إخلاصه  
فى عمله. ومن المؤكد أن المجلدات الخمسة بأناقة طباعتها وثراء  
محتوياتها ستظل شاهدا على إنجاز كل من الاثنين، كما ستظل  
شاهدا على شجاعة ناشر حرص على أن ينجز عملا لا يهدف  
إلى الربح المادى السريع، وإنما يهدف إلى إثراء الثقافة العربية  
والإضافة إلى تراثها الفنى الممتد إلى ما شاء الله.



## أيها القارئ

يبدو أن هناك اتفاقاً ضمّنيًا بين الكاتب والقارئ. حسب هذا الاتفاق، يكتب الكاتب إلى القارئ دون أن يعلن عن ذلك، كما لو كان يؤدي دوراً في مسرحية، لكنه كمنمّل يتظاهر في كل لحظة أنه لا يملّ، ويستغرقه الدور بما يحقق معنى الإيهام، وبما يؤكد معنى الاندماج الذي يستبعد معنى التمثيل أو يستبدل به معنى التقمّص. ومع ذلك فالكاتب يكتب للقارئ، تماماً كالمنمّل الذي لا يمكن أن ينسى - مهما اندمج أو تقمّص - أنه في حضرة مُشاهدٍ يرقبه وينفعل به. وسواء توجه الكاتب إلى القارئ على نحو مباشر أو غير مباشر، وسواء حاول هذا الكاتب التظاهر بأنه يخاطب نفسه ولا يخاطب غيره، فإن القارئ موجود دائماً في نص الكاتب، ومستتر في وعي الكاتب أو لاوعيه حتى وهو يخاطب نفسه. ولذلك تحدث النقاد المحدثون عن القارئ المضمّر في النص، كما تحدث النقاد الحداثيون للرواية عن المرويّ عليه، وذهبوا إلى أن للمرويّ عليه من الحضور في النص ما يوازي حضور الراوي، وما يمكن البحث عن علامات له في كلمات الكاتب.

---

\* جريدة «البيان» الإماراتية، ١٥/١١/٢٠٠١.

وربما كانت العلاقة بين الكاتب والقارئ أكثر وضوحا فى المقال الفكرى، حيث يضع الكاتب فى اعتباره منذ اللحظة الأولى للكتابة أنه يخاطب قارئاً بعينه أو قرأء بأعيانهم، مراعيًا مستوياتهم الثقافية، جنباً إلى جنب درجة قريهم أو بعدهم عن المجال المعرفى الذى يدور حوله المقال. ومع ذلك فإن الكاتب فى هذا النوع من الكتابة لا يستخدم ضمير المخاطب أو المخاطبين، ولا يتوجه إلى القارئ على نحو مباشر، وإنما يستخدم ضمير المتكلم، ويشير إلى المعلومات أو الأفكار التى يعالجها دون ذكر صريح للقارئ الذى يتوجه إليه، وبلا ضمير يدل عليه. ويبدو الأمر كما لو كانت موضوعية هذا الكاتب قرينة الضمائر المحايدة التى يستخدمها، والإشارة غير الذاتية إلى موضوعاته، والحديث عن هذه الموضوعات بتجاهل متعمد أو غير متعمد للقارئ الذى هو الهدف من الكتابة والخطابة.

هذا التجاهل للقارئ، عمداً أو بغير عمد، هو تقليد أساسى من تقاليد الكتابة، مضى عليه الكتاب منذ قديم الزمان، والتزموا به فى الأغلب الأعم. ولذلك تحدث نقاد المسرح عن الإيهام الذى يعنى إلغاء حضور المتفرج، وتحدث نقاد القصة عن مشكلة الواقع التى تعنى عدم مخاطبة قارئ القصة وتجاهل وجوده، وتحدث نقاد الشعر عن غنائية القصيدة التى هى نجوى الذات لنفسها، بعيدا عن أى كائن آخر غيرها. ولكن هذا التجاهل



لم يستمر إلى ما لا نهاية، أو على الإطلاق، فقد كان هناك من الكتاب من يعتمد كسر لعبة المخيلة، ويخاطب القارئ على نحو مباشر.

وكانت الخطوة الأولى هي المقدمة التي يستخدمها الكاتب ليقدم بها عمله الإبداعي على نحو مباشر إلى القارئ. وقد اتخذت المقدمة في مراحلها الأولى طابعا تبريريا شارحا، حيث كان الكاتب يستخدمها لتبرير ما كتب، وتوضيح بعض الدوافع التي دفعته إلى الكتابة. وقد يعرّج على بعض النقاط لتأكيدا في المقدمة، شارحا للقارئ أهميتها قبل القراءة، مضيفا بعض الإرشادات التي تعين القارئ على فهم أعمق لهذه النقاط. وقد تكون المقدمة اعتذارية، كأن يدعى الكاتب أنه بذل جهده في الكتاب، ولكن اضطراب الأحوال الخاصة أو العامة عاقه عن بذل المزيد من الجهد ليظهر كتابه على النحو الذي كان يريجه. وقد يتخذ الاعتذار شكلا مغايرا، خصوصا حين يتطرق الكاتب إلى مواضيع حساسة غير مألوفة للقارئ، وقد تصدم ذوقه لأسباب عديدة، وهنا لا يكتفى الكاتب بالتبرير، وإنما يصوغ للقارئ ما يشبه الاعتذار عن هذا النوع الصادم من الكتابة، وأنه لم يضطر إليها إلا لعلمه بأهميتها. ولا بأس من أن يصحب التبرير الاعتذارى نوع من الدفاع المسبق عن هجوم متوقع، يتخيله الكاتب، أو ينتظره بعد صدور كتابه.

وأخيرا وليس آخرا، يمكن أن تنطوى المقدمة على بعض المكر الذى يقول أشياء ويخفى أشياء، ويتحدث عن رموز خفية يتولى تنبيه القارئ اللبيب إليها على نحو غير مباشر. وعادة ما يحدث ذلك فى الكتابة الرمزية التى يضطر إليها الكاتب عندما يسود القمع، ولا يستطيع الكتاب أن يعبروا عن ما فى داخلهم بحرية أو صراحة، فيلجأون إلى الرموز والأقنعة، يخفون وراءها، وذلك فى نوع من التقية. ولكنهم لا يتركون القراء فى حيرة، بل يكتبون لهم مقدمة خاصة، تشير من طرف خفى إلى الطبيعة الرمزية للكتابة، وتلمح إلى نوع المفاتيح المعنوية أو العقلية التى لا بد من استخدامها لفك شفرات الرموز، ومن ثم إنطلاق المسكوت عنه من الكلمات المختبئة فى أكامها المراوغة.

ويبدو أنه مع مجاوزة الرومانتيكية وانتشار الأدب الواقعى أصبحت المقدمة التى يكتبها الكاتب لأعماله الإبداعية غير ضرورية، وذلك لتأكيد طابع الإيهام خصوصا فى الأعمال الروائية والمسرحية. ولذلك أخذ الكتاب يصدرون أعمالهم دون أى كلمة تقديم. وهذا تغير يمكن أن يلحظه القارئ فى ثقافتنا. ويمكن الإشارة، هنا، إلى المقدمة التى كتبها محمد حسين هيكل لروايته «زينب» الشهيرة، وهى المقدمة التى يبرر فيها كتابة الرواية، ويحكى تاريخها، ويذكر الأسباب التى جعلته يحجب ذكر اسمه عنها فى الطبعة الأولى، ويكتفى بكثية «مصرى فلاح». وعندما

تغيرت الأحوال بعد ثورة ١٩١٩، وارتفعت مكانة كاتب الرواية، وضع محمد حسين هيكل اسمه على روايته التي أصبحت ذات مكانة خاصة فى الرواية العربية.

ولم يكن أمثال نجيب محفوظ من كُتّاب الواقعية فى حاجة إلى هذا النوع من المبررات، أو إلى أى شكل من أشكال المقدمات، فكانوا يدفعون برواياتهم بعد طبعها إلى القارئ دون كلمة، ممارسين لعبة الإيهام التى كانت مستخدمة فى المسرح الواقعى. وهى لعبة تقوم على الوعى الكامل بدور القارئ وحضوره، ولكن مع تجاهل هذا الدور وهذا الحضور ظاهرياً، والمضى فى الكتابة التى تنطلق بأحداث الرواية ومصائر الشخصيات إلى النهاية التى يفرضها الموضوع. وكانت غاية اللعبة الإيهامية، ولا تزال، إبقاء حيوية القارئ والحفاظ عليها، وتركه وحيداً مع الوقائع والأحداث والشخصيات التى تتحرك بعفوية دون تدخل من أحد. ويشبه الأمر فى ذلك فعل مشاهدة السينما، حيث الفيلم منتج من أجل المُشاهد، ويتكيف على حسب نوعية المشاهدين المتوقعين أثناء عملية الإنتاج، لكن المشاهد غير موجود فى الفيلم، ولا يراه إلا بعد إنجازه، ويستغرق فى عالمه المنفصل عنه كما لو كان عالمه الخاص، وينسى كل ما حوله ليعيش فى عالم الفيلم تماماً، إذا نجحت عملية الإيهام فى أداء دورها.

أما فى داخل نص الكتابة فقد خضعت العلاقة بين الكاتب والقارئ إلى تحولات. فى النصوص القديمة والكلاسيكية، كان الكاتب يقطع السرد بين الحين والحين ليخاطب القارئ، إما لى يلقى إليه ببعض التنبيهات أو الإرشادات، وإما لى يقضى على الملل الذى يمكن أن يكون قد أصاب هذا القارئ، فينتقل به من حال الجد إلى حال الهزل، عملاً بما جاء فى الأثر: «أجمّوا النفس ببعض الباطل حتى تقوى على الحق»، والجاحظ أستاذ هذا النوع من الكتابة التى تتراوح ما بين الجد والهزل، وتعمل من أجل الإبقاء على حيوية القارئ وعدم وقوعه فى أسر الملل من الجد. وما كان يفعله الجاحظ كان يفعله القدماء، ليس ببراعته بالقطع. ولكن العصر الحديث جاء بتقاليد مخالفة، ومضى بلعبة الإيهام إلى نهايتها، وحاولت الكتابة التظاهر بأنها لا تتجه إلى القارئ، كما حاول الكاتب أن يوهم نفسه ويوهمنا أنه يتحدث عن أفكاره، ويجسدها كتابة، ولكن من غير توجه مباشر إلى القارئ.

ولكنّ هذا النوع الحديث من التجاهل لم يقلل من حضور القارئ بأى حال من الأحوال، فقد ظل هذا الحضور موجوداً، وظل القارئ مؤثراً وغير خامل بأى حال من الأحوال. وكانت تأثيرات القارئ الإيجابية لا تقل عن تأثيراته السلبية على أفعال الكتابة، فقد كان حضوره يدفع الكاتب إلى الخوف من المضى فى كتابة موضوعات بأعيانها، كما كان هذا التأثير السلبى يتزايد

فى أوقات خاصة فىترك ما يشبه الشلل فى قلم الكاتب كى لا يقترب من المناطق التى لابد من السكوت عنها. ولم يكن هذا القمع اللا مباشر من القارئ موجودا فى كل الأحوال، ففى الظروف التاريخية التى تخلق من أشكال القمع، وبتزايد فيها مناخ الحرية، يتحول تأثير القارئ إلى تأثير إيجابى، ويبدو كما لو كان يطلب من الكاتب - على نحو مباشر- أن يمضى فى حرىته. وفى أحوال ثالثة، كان يلتبس موقف القارئ، فيبدو كما لو كان يطلب من الكاتب أن يكتب فى حرية، وفى الوقت نفسه لا يتردد فى إظهار خوفه أو قلقه من هذه الحرية. ويبدو الأمر، فى مثل هذه الأحوال، كما لو كان القارئ يشبه كاتبه فى الموقف المتوتر بين رغبة الكتابة الحرة والقلق من أثر هذه الكتابة فى الوقت نفسه. وعندئذ، لم يكن الكاتب يتردد فى أن يخاطب القارئ بمثل ما خاطبه به الشاعر الفرنسى بودلير فى مقدمة ديوانه الشهير «أزهار الشر»، خصوصا حين قال بودلير:

أيها القارئ المرائى

يا شبيهى، يا أخى.



## طه حسين والقارئ

لا أظن أديبا عربيا فى القرن العشرين كان يخاطب القارئ فى أعماله الإبداعية، خصوصا القصة والرواية، بمثل ما تعود طه حسين أن يخاطب قراءه. كانت قواعد الكتابة القصصية المتبعة هى أن يختفى الكاتب تماما من السرد، وأن يبتعد تماما عن الأحداث، وأن يقف بعيدا محتجبا وراء الستار، يرقب الأحداث وهى تتدافع على نحو منطقي، ويترك العنان لشخصياته كي تستجيب إلى الأحداث وإلى غيرها من الشخصيات كما يحلو لها، وكما تفرضه عليها طبائعها وتكوينها. وقد فعل أغلب ذلك المعاصرون لطه حسين، من مثل العقاد الذى أخرج روايته اليتيمة «سارة» ليقص علاقة حب بين فتاة متقلبة ومفكر جاد راسخ كالصخرة، ومثل إبراهيم عبدالقادر المازنى الذى أخرج «إبراهيم الكاتب» و«إبراهيم الثانى» ممارسا الكتابة الروائية، ومعالجا موضوعا غير بعيد عنه، ولعله اختار اسم «إبراهيم» شخصية للبطل فى روايته الأولى والثانية تأكيدا للنسبة الخفية بينه وبين ذلك البطل. وقد فعل ذلك توفيق الحكيم فى روايات من مثل «عصفور من الشرق» و«أهل الكهف». وسبق الجميع محمد حسين هيكल بروايته «زينب».

---

\* جريدة «البيان» الإماراتية، ٢٢/١١/٢٠٠١ .

كل هؤلاء وغيرهم حرصوا على الكتابة الروائية بهدف تأصيلها في التربة الأدبية، وكذلك يقصد تشجيع غيرهم من الكتّاب على كتابة فن الرواية الذي أرادوا تطويره وإشاعة الاستمتاع به، وتأكيد احترام القراء له. وكل هؤلاء كتبوا عن حياتهم في رواياتهم بمعنى أو غيره، ولذلك وصف مؤرخو الرواية رواياتهم بأنها روايات "سيرة ذاتية" أو روايات "ترجمة ذاتية". ولكن كل هؤلاء جميعا حرصوا على الوقوف خلف الستار في أغلب - إن لم يكن كل - الأحوال، ولم يقطعوا السرد ليحدثوا القارئ مباشرة بعيدا عن السرد القصصي، فلم يتركوا الأحداث ليعلقوا للقارئ عليها، ولم ينفصلوا عن شخصياتهم الروائية ليقدموا حولها أفكارهم الخاصة أو ملاحظاتهم الخارجية. وكل هؤلاء كان حريصا على ممارسة لعبة الإيهام في الكتابة الروائية. وهى اللعبة التى تتبنى على قاعدة مؤداها: أكتب كما لو كان القارئ غير موجود، وأكتب لتتطرق شخصياتي مستقلة عني، وأكتب لتمضى الأحداث حسب منطقها السببي الخاص.

ولكن طه حسين لم يفعل ما فعله هؤلاء جميعا، أو حتى ما فعله كثيرون جدا غيرهم من كتّاب الفن الروائي، فتدخل بين الشخصيات والقارئ، وقطع السرد أكثر من مرة ليدلى بآراء إلى القارئ، وأوقف الأحداث ليعلق عليها أو يشرحها شرحا مباشرا للقارئ. ويبدو طه حسين كما لو كان متمردا على قواعد لعبة



الإيهام التى يدخلها، ولا يقبل منها إلا ما يجعل القصّ يستمر، وما يسمح له أن يكون موجوداً فى القصّ، وأن يخاطب القارئ مباشرة غير عابئ بقواعد لعبة الإيهام القصصى التى تتطلب اختفاء تماماً بعيداً عن القصّ. وقد لفتت هذه الظاهرة انتباهى وأنا أقرأ النتاج القصصى لطفه حسين. وسواء كان المقروء «شجرة البؤس» أو «المعذبون فى الأرض» أو «أديب» أو «دعاء الكروان» أو غير ذلك، فالظاهرة موجودة ملحّة، وهى الحرص المتعمد على تدمير لعبة الإيهام القصصى، والإلماح على ظهور المؤلف من وراء ستار السرد ليقطع الأحداث ويقف أمام الشخصيات ليحدث القارئ على النحو الذى يحلو له غير عابئ بما أطلق عليه من قبله قواعد الفن القصصى.

وأسباب ذلك عديدة فى تقديرى. أولها هو نزعة التمرد التى انطوى عليها طه حسين، والتى جعلته يؤثر السير عكس التيار دائماً. وقد فعل هذا على مستوى الدرس الأدبى، حين تحدّى المناهج الأزهرية وتمرد عليها وانتقل من الأزهر إلى الجامعة الأهلية الحديثة، وفعل ذلك حين جعل موضوع أطروحته للدكتوراة فى الجامعة المصرية (الأهلية) عن شعر أبى العلاء المعرى سنة ١٩١٤، وكتب عن فلسفته ما أثار رجال الدين، وفعل ذلك حين أقام الدنيا ولم يقعدّها بإصدار كتاب «فى الشعر الجاهلى» سنة ١٩٢٦، وفعل ذلك حين تحدّى المشروعات الثقافية

القائمة وصاغ رؤيته الثقافية التي تؤسس لانتماء الثقافة المصرية إلى ثقافة حوض البحر المتوسط سنة ١٩٢٨، وفعل ذلك حين انحاز إلى الفقراء، مدافعا عنهم فى الأربعينيات، وفعل ذلك حين تولّى وزارة المعارف وجعل التعليم كالثقافة مجانية، ومن حق أبناء الوطن جميعا كالماء والهواء. وأتصور أن نزعة التمردّ التى ظلت تتوهج فى أعماق طه حسين ما كانت تدفعه إلى التمرد على الأوضاع الثابتة للمجتمع فى جوانبه السياسية والاجتماعية والاقتصادية والفكرية فحسب، وإنما كانت تدفعه بالقدر نفسه إلى التمردّ الأدبى، ومن ثم عدم الاستجابة إلى الأعراف الأدبية، والتمرد على قواعدها المعمول بها أو المقبولة من الجميع.

والسبب الثانى المهم فى تقديرى هو شخصية طه حسين الطاغية، وهى شخصية أقوى من كل قواعد، شخصية تجسّدُها «أنا» قاهرة، مهيمنة، متمردة، جاذبة بكل معنى الكلمة. هذه الشخصية موجودة عند الناقد الذى كان يخاطب القارئ بعبارات من مثل:

«لم أحدثك عن هذه الراهبة البائسة السعيدة إلا لأن حديثها أعجبني وراقنى وأثر فى نفسى أبلغ التأثير».

«ولست أتردد فى الرضا عن هذه القصيدة

والحب والإعجاب بها. ولست أكره أن تشاركني في هذا الرأي، وأن تشاطرنى في هذا الحب وهذا الإعجاب.

والعلاقة بين القارئ والكاتب (الناقد) في العبارات السابقة علاقة أعلى بأدنى، أستاذ بتلميذ، كاتب يعرف كل شيء وقارئ يتعلم. وتجليات هذه العلاقة وتحولاتها في كتابات طه حسين النقدية طريفة جداً، ودالة إلى حد بعيد، فأحياناً تأخذ شكل الحديث بين الأصدقاء الأكفاء، وأحياناً ثانياً تأخذ شكل الحوار بين الأستاذ الشيخ والتلميذ الفتى، وأحياناً ثالثاً شكل العارف بمن لا يعرف، وأحياناً أخيرة شكل الكاتب الذى يدرك أن القارئ الذى يتوجه إليه لن يعجب بما أعجب به لاختلاف الذوقين، ولكنه يخاطب القارئ بما يجبره على الإعجاب بما أعجب به الكاتب، حتى لو افترض هذا الكاتب عدم إعجاب القارئ. ولولا ذلك لما قدّم طه حسين أحد الأعمال الأدبية الأجنبية إلى القارئ قائلاً:

«لست أدري أتعجبك هذه القصة! ولكن اعلم أنها أعجبتنى، وربما كان لفظ الإعجاب دون ما أريد أن أقول. اعلم أنى فُتِنْتُ بها فقرأتها مرتين، وقلّما أقرأ القصة مرتين، أعجبتنى هذه القصة وأنا مع ذلك أشك فى أنها ستعجبك».

أما السبب الثالث لهذه الظاهرة فهو عمى طه حسين، هذا العمى الذى فرض عليه أن يُملى كتابته ولا يكتبها، فطه حسين كاتب مستعين بغيره كما كان يجب أن يصف نفسه، وهو لا يجلس إلى مكتبه ممسكا قلمه كما يفعل غيره من الكتّاب، وإنما يجلس إلى جوار مكتبه الذى يحتله سكرتيره، أو من يُملى عليه، ويأخذ فى الكتابة بواسطة صوته الذى يؤدى المعانى والأفكار التى تجول بخاطره، كي ينقلها من يُملى عليه من المعينين له. ولذلك تعود طه حسين مخاطبة شخص يملى عليه، وتعود بسبب ذلك على أن يتوجّه بكتابته إلى شخص القارئ متجسّداً فى شخصية من يملى عليه، وذلك على نحو صار المُلَى عليه بديلاً من المروى عليه، وانتقل المروى عليه الذى أصبح مُملَى عليه من الإضمار إلى الإظهار، ومن كائن مجهول، خيالى، مثالى، لا حضور متجسّداً له، إلى كائن فعلى، معلوم، واقعى، له حضور المتجسّد إلى جانب حضور طه حسين. ولذلك كان طه حسين يخاطب الشخص الذى يملى عليه كما لو كان يخاطب القارئ، أو العكس، ويفعل معه مثلاً فعل فى قصته «صفاء» من قصص «المعذبون فى الأرض» حيث ترك الكاتب (الراوى) أحداث قصته ليقول:

«والشئ الذى أؤكد للقارئ هو أنى لم أختَر، ولم أكن أستطيع أن أختار أشخاص هذه القصة

وأحداثها، وإنما اختارتها طبيعة هؤلاء الأشخاص،  
وأجرت طبيعة الأشياء عليهم ما أجرت من  
الأحداث، وأرادت أن يكون هذا في آخر القرن  
الماضي وأول هذا القرن، وأن أشهد القصة، وتأثر  
بها أشد التأثير وأعماقه، وأن أدخرها في نفسي  
لشيء لم أكن أعرفه حين شهدت القصة وأدخرتها،  
وقد أخذت أعرف الآن حين بدأت أملئ هذا  
الحديث، إنما أنا شهدت القصة وأدخرتها لأحدث  
بها إلى قرأ هذا السفر....».



## حديث الأربعاء

كنت على سفر حين اضطرت إلى ترك أصدقائي، خالد محمد أحمد وعبد الحميد أحمد ومحمد المر، بعد لقاء حميم في مقر جريدة "البيان" بدبي، قبلت فيه أن أكتب استراحة يوم الأربعاء من كل أسبوع. وما كادت الطائرة تقلع من مطار دبيّ عائدة إلى القاهرة، وتستقر في طريقها المرسوم مبيتة عن الضباب الذي تكاثف على مطار دبيّ صباح ذلك اليوم، حتى أخذت تناوشني الخواطر المرسلّة عن استراحة الأربعاء التي ألزمني بها أصدقاء أعترّ بهم. وقبل أن أمضى بعيدا في التساؤل عن الموضوعات والقضايا التي أنوى الكتابة فيها أو التركيز عليها، فضلا عن الخطة التي يمكن أن أنتهجها في المعالجة والتناول، وجدت نفسي مشدودا إلى تداعيات تدور حول مصادفة اليوم الذي اختير لي، وهو يوم الأربعاء، فلهذا اليوم دلالة خاصة في عقلي ووجداني، دلالة تشدني إلى طه حسين الذي أسهم - قبل سواء وأكثر من سواء - في تشكيل ما أنطوى عليه من وعي ثقافي ومشروع نقدي.

وقد لا يعرف الكثيرون أن بدايات التأثير الجذري لطه حسين (١٨٨٩-١٩٧٣) في الثقافة العربية الحديثة بدأت بمقالات

---

\* جريدة "البيان" الإماراتية، ١٦/١٢/١٩٩٨.

"حديث الأربعاء" التي أخذ ينشرها في جريدة "السياسة" اليومية التي صدر عددها الأول في صباح الثلاثين من أكتوبر سنة ١٩٢٢. وكانت هذه الجريدة الصوت الناطق باسم حزب الأحرار الدستوريين الذي ضمّ - إلى جانب أحمد لطفى السيد، وعبدالعزیز فهمی، وآل عبدالرازق، وغيرهم من مؤسسی حزب الأمة القديم - محمد حسين هيكل (١٨٨٨-١٩٥٦) الذي أوكلت إليه قيادة الحزب الجديد الإشراف على جريدته الليبرالية التوجه. وأسند رئيس التحرير محمد حسين هيكل إلى صديقه الحميم طه حسين مهمة الإشراف على القسم الأدبي من الجريدة الوليدة، إلى جانب كتابة مقال أسبوعي في القضايا التي تشغل الحياة الثقافية بوجه عام والحياة الأدبية بوجه خاص.

وتولى طه حسين المهمة بنجاح، واختار لمقاله الأسبوعي عنوان "حديث الأربعاء". وتتابع مقالات "حديث الأربعاء" منذ الشهر الأول بجريدة "السياسة" اليومية، واتخذت مسارا متصاعدا في مواجهة الأفكار التقليدية للثقافة العربية بوجه عام والمنحى الاتباعي في دراسة الأدب بوجه خاص.

وكانت المعركة الأولى التي أثارتها أحاديث الأربعاء عن "القدماء والمحدثين" التي تواصلت مقالاتها من صباح السادس من ديسمبر ١٩٢٢ إلى صباح الخامس والعشرين من يونيو سنة ١٩٢٤. وكان موضوعها عن صراع القديم والحديث في العصر



العباسى الأول، ذلك العصر الذى رآه طه حسين عصرا يجمع بين متعارضات الشك والحيرة والمجون والزهد على السواء، وهى رؤية دفعت ممثلى الاتجاه التقليدى فى دراسة الأدب والتاريخ إلى الاختلاف مع طه حسين فى نظرتة الجديدة إلى التاريخ، وخصامه فى طريقته الجذرية فى الدرس الأدبى بمقاييس ذلك العصر. وكان خصامهم معه موازيا عصريا للخصومة القديمة بين القديم والجديد فى العصر العباسى الأول، وذلك على نحو أصبحت معه استعادة خصومة الأدياء المحدثين والقدماء فى العصر العباسى الأول مرآة لخصومة الاتجاهات الثقافية المتقابلة بين القدماء والمحدثين فى الثقافة العربية الحديثة، وذلك منذ النصف الأول من عشرينيات هذا القرن.

وسرعان ما جمع طه حسين مقالات "القدماء والمحدثين" عن العصر العباسى الأول، أو حصاد المعركة الأولى، فى كتاب بعنوان "حديث الأربعة" صدر عن مطبعة دار الكتب المصرية سنة ١٩٢٥، وكان ذلك بعد أن استهل معركته الثانية الجديدة مع ممثلى القديم من معاصريه. وكانت المعركة الجديدة خطوة أكثر جسارة فى الشك ونقض الأفكار المتوارثة. وظهر ذلك فى المقالات التى نشرها تحت العنوان نفسه (حديث الأربعة) فى جريدة "السياسة" ابتداء من صباح الثالث من سبتمبر إلى السابع عشر من ديسمبر ١٩٢٤. وهى المقالات التى تُعرض فيها بالشك

للوجود التاريخي لبعض شعراء الغزل في العصر الأموي، من مثل قيس بن الملوّح (مجنون ليلى) وغيره من الشعراء الذين تحولت مآسيهم العاطفية إلى نوع من القصص الشعبي الذي تباعد كثيرا عن الواقع التاريخي. وقد جمع طه حسين هذه المقالات بدورها في كتاب أصبح الجزء الثاني من "حديث الأربعاء". وصدر سنة ١٩٢٦ في السنة نفسها التي خاض فيها طه حسين معركته الثالثة الحاسمة، حين أصدر كتابه الذي أقام الحياة الثقافية العربية ولم يقعدها إلى اليوم. أعنى كتاب "في الشعر الجاهلي" الذي توسع بقاعدة الشك، ونقلها من وجود شاعر بعينه مثل قيس بن الملوّح إلى وجود كل الشعراء في عصر بأكمله هو العصر الجاهلي.

وقد غطت الضجة العنيفة التي أثارها صدور كتاب "في الشعر الجاهلي" على الجزء الثاني من "حديث الأربعاء" الذي نسيه الجميع في التصاعد الحاد لأزمة الشعر الجاهلي. وهو التصاعد الذي كاد يطيح بطه حسين من الجامعة، وأجبر الجامعة نفسها على سحب الكتاب من الأسواق ومصادرته، كما أجبر طه حسين على إعادة صياغة الكتاب وحذف بعض فقراته التي أثارت العواصف وإصداره بعد أشهر معدودة، سنة ١٩٢٧، تحت عنوان جديد هو "في الأدب الجاهلي". وكان صدور الصياغة الثانية من كتاب "في الشعر الجاهلي" تحت عنوان "في الأدب الجاهلي"

محاولة لتجنب الاتهامات الخطيرة التي انهالت على الصياغة الأولى، معتمدة على بعض الفقرات التي حذفها طه حسين في الصياغة الثانية، مؤكداً ومبرراً وشارحاً المبادئ الجديدة لمنهج المحدث، سواء في دراسة الأدب ونقده أو فهم التاريخ وتفسير أحداثه. ولكن صدور الصياغة الثانية لم يمنع من تفاقم سخط الساخطين من الخصوم التقليديين على الصياغة الأولى، وتدافعهم إلى اتهام طه حسين بالكفر بل التحريض على اغتياله، الأمر الذي دفع ببعض نواب "البرلمان" إلى المطالبة بمحاكمة طه حسين الذي مثل بالفعل أمام النيابة التي انتهت تحقيقاتها إلى تبرئته. وفرغ محمد نور رئيس نيابة مصر من كتابة تقريره التاريخي عن الكتاب في الثلاثين من مارس سنة ١٩٢٧، مؤكداً أن أفكار الكتاب ليست جريمة يعاقب عليها القانون، وأنها اجتهد يدخل في دائرة حرية الرأي التي أكدها دستور ١٩٢٣، وعلى ذلك يكون القصد الجنائي غير متوفر وتحفظ الأوراق إدارياً.

ولكن العاصفة التي أثارها الكتاب لم تهدأ إلا لتهب من جديد سنة ١٩٣٢، حين أثير موضوع الشعر الجاهلي مرة ثانية في البرلمان بإيعاز من صدقي باشا الذي رفض طه حسين - عميد كلية الآداب في ذلك الوقت - منحه درجة الدكتوراة الفخرية، فهاج عليه نواب صدقي باشا، وأصدر محمد حلمي عيسى باشا وزير المعارف العمومية في حكومة صدقي قراره

بنقل طه حسين من الجامعة، فرفض طه حسين تنفيذ القرار، فصدر القرار بفصله من الجامعة، الأمر الذى أدى إلى استقالة أحمد لطفى السيد رئيس الجامعة فى ذلك الوقت من منصبه احتجاجا على قرار وزير المعارف وحكومة صدقى على السواء. وظل طه حسين بعيدا عن الجامعة إلى أن سقطت وزارة صدقى التى لم يكف عن محاربتها، خصوصا بعد أن ارتبط بحزب الوفد الجماهيرى الذى كان فى موقع المعارضة، فتحول إلى رمز شعبى فى مواجهة حكم استبدادى، وظل كذلك إلى أن سقطت وزارة صدقى، وجاءت وزارة نسيم التى أعادته إلى الجامعة فى ديسمبر سنة ١٩٣٤، فرجع إلى كليته التى افتقدته محمولا على أكتاف طلابه.

ومع بداية العام الجديد من سنة ١٩٣٥، عاد طه حسين إلى أحاديث الأربعاء مرة أخرى. ويكتب مرة ثانية عن الشعر الجاهلى الذى كانت حرية البحث فيه سببا فى النيل السياسى من قضية الحرية بأسرها. وتتابع أحاديث الأربعاء فى جريدة «الجهاد» الوفدية من صباح الثلاثين من يناير إلى الثانى والعشرين من مايو، وكلها حوار بين صاحبين حول الشعر القديم الذى يجد فيه أحدهما لذة وقيمة يريد أن يقنع بها صاحبه. وتمضى الأحاديث ما بين التصريح والتلميح، الحقيقة والمجاز، التاريخ والقص، لكن من غير أن تنسى الثأر من وزير التقاليد

(محمد حلمى عيسى باشا) الذى فصل طه حسين من الجامعة، إلى جانب الكشف عن أبعاد الأزمة النفسية التى عاناها طه حسين لعامين على وجه التقريب، لم يجد خلالهما من يسنده سوى المعارضة الوفدية التى كانت تمثل صوت الشعب فى ذلك الوقت.

وعندما فرغ طه حسين من أحاديث الأربعاء الجديدة دفع بها إلى المطبعة لى تكون مجلدا جديدا من مجلدات حديث الأربعاء. لكن بعد أن أعاد ترتيب الأحاديث كلها على نحو تاريخى، فصدر كتاب «حديث الأربعاء» بأجزائه الثلاثة المعروفة إلى اليوم، وأصبح القسم الأخير من المنشور عن الشعر الجاهلى بداية الجزء الأول مع القسم القديم عن الغزلىن الذى لا يجاوز العصر الأموى. وأصبح القسم الأقدم من الأحاديث (الذى صدر فى كتاب سنة ١٩٢٥ بعنوان حديث الأربعاء) هو الجزء الثانى، وانفرد الجزء الثالث بالأحاديث التى تتصل بالعصر الحديث. وظل ترتيب هذه الطبعة الأخيرة المتداولة الترتيب الذى لا يزال القراء يحسبونه الترتيب الأصلى لمجلدات «حديث الأربعاء» الثلاثة مع أنه ليس كذلك عند من يعرفون التاريخ الفعلى للكتاب منذ تعاقب أحاديثه ابتداء من أواخر سنة ١٩٢٢.

ولكن لماذا اختار طه حسين عنوان «حديث الأربعاء» دون سواه؟ الإجابة السهلة أنها المصادفة التى ترجع إلى يوم الأربعاء

الذى كان مخصصا لمقاله فى جريدة «السياسة». ولكن الإجابة الأدق أن الاختيار يرجع إلى ثقافة طه حسين الفرنسية وتأثيرها فيه من ناحية، ويرجع إلى طبيعته الخاصة وظروفه الشخصية من ناحية ثانية، كما يرجع إلى مذهبه فى النقد الأدبى من ناحية أخيرة.

أما السبب الأول فيكشف عن صلة طه حسين بالناقد الفرنسى الشهير سانت بيث (١٨٠٤-١٨٦٩). وهو الناقد الذى يدين له النقد الأدبى الفرنسى بالكثير، خصوصا فى دائرة تحقيق استقلال النقد الأدبى وتحريره من الأهواء الشخصية والتحيزات الطائفية، فضلا عن تأكيد المناهج النقدية الحديثة التى أشاعها ازدهار الصحافة بما أفردته للتعقيب النقدى من مكانة خاصة عملت على ذبوعه. ويذكر مؤرخو النقد الأدبى فى فرنسا أن لويس فيرون رئيس تحرير جريدة «الدستور» طلب من سانت بيث سنة ١٨٤٩ أن يكتب مقالا أسبوعيا تنشره الجريدة كل يوم اثنين فى القضايا الأدبية التى تشغل الحياة الثقافية. وكان ذلك بداية مجموعة المجلدات المتعاقبة التى أطلق عليها سانت بيث عنوان «أحاديث الاثنين»، والتى تركت فى النقد الأدبى الفرنسى أثارا بالاقية. وعلى هذا المنوال سار طه حسين فيما اختاره لنفسه من عنوان «حديث الأربعاء» عندما طلب منه محمد حسين هيكل رئيس تحرير «السياسة» أن يكتب مقالا أسبوعيا فى

القضايا الأدبية الملحة، فكانت أحاديث الأربعاء التى حققت لطفه حسين ما حققته أحاديث الاثنين لسانت بيث من الذبوع والتأثير.

هذا عن الأثر الفرنسى لفكرة الأحاديث، أما الطابع الشخصى المرتبط بظروف طه حسين فيرجع إلى ارتباط فكرة «الحديث» بالكلام المسموع وتحول هذا الكلام إلى بديل عن الكتابة فى حالة فقد نعمة الإبصار التى حرمها طه حسين. ولذلك كانت أحاديث الأربعاء، مثلها مثل بقية كتابات طه حسين، إملاءات يلقيها الناقد الكفيف على كاتبه الذى يستعين به على تقييد خواطره وإذاعتها، فهى أفكاره التى لا يستطيع أن يكتبها بنفسه أو يمضى فى تأملها البصرى طويلا على الورق، فيضطر إلى الإملاء الذى يستعيز به عن الكتابة. والإملاء بطبعه يضيف على المكتوب خصائص أسلوبية شفاهية، تتمثل فى إرفاف الإيقاع الصوتى للجمل والاعتناء به، كما تتمثل فى الفواصل والتقفية الداخلية التى لا تمتد بالجمل القصيرة أو تطول بها، ناهيك عن بعض الإطناب الذى تتطلبه المشافهة الصوتية فى الحديث. والبعد عن الصور البلاغية الممتدة المركبة أو المعقدة سمة أساسية من خصائص الحديث الإملائى على هذا النحو. وهى سمة لا تفارق البساطة الملازمة للفصاحة اللغوية والجزالة الإيقاعية التى يتميز بها أسلوب طه حسين، لا بسبب ظروفه

البصرية فحسب وإنما بسبب عبقرية الفردية بالأساس، فسحر كتابته قرين الجاذبية الموسيقية لأسلوبه السهل الممتنع.

لكن أهم ما يميز أسلوب «الحديث» عند طه حسين، فضلاً عن جزالته الإيقاعية وفتنته التركيبية، هو الألفة والحميمية التي تصل بين المتحدثين، فالحديث هو حوار بين طرف وآخر (مفرد أو جمع) حول موضوع بعينه. ولكنه حوار يتحول إلى نوع من الإقصاء الذي يتحدث فيه طرف ليعرض ما في داخله أو ما في عقله على الآخر الذي ينصت إليه في تلقائية وعفوية. وتلك هي ميزة أحاديث أربعماء طه حسين بل أحاديث طه حسين كلها، خصوصاً في طبيعتها العفوية السمحة التي تبين عن مذهب النقدي. وهو مذهب لا يخلو من نزعة انطباعية متأصلة، ومن ذاتية ترتبط بشخصيته الطاغية.

والذاتية هي الوجه الآخر من الانطباعية في تفضيل صيغة «الحديث» بين الأصدقاء في تعامل طه حسين النقدي مع القارئ، وتحويل الحديث إلى نوع من «الفضفضة» التي يغدو معها «الحديث» نوعاً من «الاستراحة» التي تخلص من الرسميات والشكليات، وتطلق سراح المتكلم - الكاتب في الماضي مع خواطره المرسله حول موضوع بعينه يتحول إلى «استراحة» له وللقارئ على السواء، شريطة أن تكون «استراحة» الذهن الذي لا يكف عن مساعلة نفسه ومساعلة من حوله حتى وهو يستبدل بمعنى الحديث معنى الاستراحة.



ولذلك عاهد طه حسين قارئه على أن لا يستتر عنه وقت  
الكتابة، أو يخفى عنه من نفسه شيئاً، فهو يظهر نفسه للقارئ  
كما هي، ويمضى معه في الحديث كما يمضى في الكلام مع  
أقرانه الذين يلقاهم مصباحاً وممسياً، يتداولون الفكرة والخاطرة  
بالقدر الذي تضطرهم الحياة إلى تبادل الرأي والحوار. وأحسب  
أن ذلك العهد هو التعاقد المضمّر بين الكاتب والقارئ فيما أنوى  
كتابته في استراحة «البيان» التي هي نوع من الحديث الحميم  
بين الأصدقاء. أليس كذلك؟



## اعتراف بالفضل

من يعرف دروب البحث العلمى، وعانى مصاعبه، يعرف تماماً مباحج اكتشافاته التى تجىء بعد تعب وصبر وعمل طويل، كما يعرف أيضاً مباحج معارفه المفاجئة، خصوصاً تلك المعارف التى تبرز على غير انتظار، أو على سبيل المصادفة. ويحدث ذلك لى عندما أبحث فى مصدر قديم عن معلومة بعينها، وأصبر على قراءة المصدر القديم، وأحتمل الاستطرادات الكثيرة للمؤلف القديم، وفجأة وسط هذه الاستطرادات، ووسط موضوعات توشك العين أن تعبها، تصطدم العين بمعلومة أو خبر أو حادثة بحث عنها لوقت طويل فى كثير من المصادر من غير أن أصل إلى ما أريد، وإذا بى أكتشفها على سبيل المصادفة وبدون توقع. والفرحة الغامرة التى أشعر بها فى مثل هذه الحالات يعرفها قرأء التراث ودارسوه.

وأذكر أن أحد أساتذتنا كان يفضل مراجعة الكتب المطبوعة طباعة قديمة من غير قهارس حديثة، وذلك ليتنوق متعة التجوال الحر بين أفنان المعلومات، أملأ أن يعثر على شئ لم يسبقه إليه غيره. وقد ورثت هذا النوع من محبة التجوال الحر فى المؤلفات القديمة عن مثل هذا الأستاذ، ومضيت فى ذلك الطريق

---

\* جريدة «البيان» الإماراتية، ٢٠٠١/١١/٨.

الذى أتاح لى- عبر سنوات عمري العلمى- من الكشف ما لا أزال أحمل عطاياه فى عقلى ووجدانى.

وأتصور أن هذا النوع من المعرفة المفاجئة لا يقتصر على المؤلفات القديمة وحدها، وإنما يمتد إلى المؤلفات الحديثة بمختلف أنواعها. أذكر- مثلا- أنني قرأت فى أحد الكتب عن شخصية مصرية ذهبت إلى أحد مؤتمرات المستشرقين فى نهاية القرن التاسع عشر، وألقى صاحب هذه الشخصية بحثا قارن فيه للمرة الأولى بين "الكوميديا الإلهية" للشاعر الإيطالى العظيم دانتي أليجيرى و"رسالة الغفران" لأبى العلاء المعرى. ولم تكن "رسالة الغفران" قد طبعت بعد، ولا تحدث أحد عنها معرقا بها. وكان ذلك يعنى اكتشاف رائد مجهول فى تاريخ الدراسات الأدبية المقارنة. ومكتشف سبق الجميع لا إلى التعريف برسالة أبى العلاء وإنما إلى الوصل بينها و"الكوميديا الإلهية"، بل تأكيد سبق أبى العلاء للشاعر الإيطالى الذى لا يزال العالم يتحدث عن رائعته "الكوميديا الإلهية" أو «الملهاة الإلهية».

وعندما عرفت هذه المعلومة، رجعت إلى ترجمة المرحوم حسن عثمان لعمل دانتي، وتوقعت أن أجد فى تقديم الترجمة المزيد من المعلومات، فقد قضى حسن عثمان عشرين عاما على وجه التقريب فى ترجمة "الكوميديا الإلهية" وأخرجها فى ثلاثة أجزاء نشرتها دار المعارف فى القاهرة، وأعادت طبعها مرات

ومرات، ولا تزال هذه الترجمة إحدى روائع الترجمات التي يفخر بها تاريخ الترجمة. ولكنى - للأسف - لم أجد ذكرا لذلك الباحث الرائد الذى بحث عنه، وطال بحثى لسنوات فى مصادر الأدب الغربى الحديث من غير فائدة. وفجأة، كنت أطلع فصلا للمؤرخ المرموق، صديقى العزيز يونان لبيب رزق، وكان الفصل عن «دار الكتب» المصرية وتاريخها، وإذا بالدكتور يونان لبيب رزق يذكر اسم الرائد الذى كنت أبحث عنه بوصفه عضواً فى أحد مجالس إدارة «دار الكتب» المصرية فى مطلع القرن. وهكذا، عن طريق المصادفة عرفت ما ظللت أبحث عنه منذ سنوات.

وقد تعلمت من مثل هذه التجارب عدم اليأس من معرفة أى شئ، فالمعلومة التى أرجوها والتى لا أجدها اليوم سوف أجدها فى الغد أو بعد الغد أو بعد الغد، المهم الصبر وعدم التوقف عن متابعة كل المجالات المعرفية المتاحة. وتعلمت كذلك أن مجالات المعرفة الإنسانية متداخلة ومتشابكة، وذلك إلى الدرجة التى لا ينفع فيها انغلاق المرء على تخصصه المحدود، فما أكثر الجوانب التى لا يمكن معرفتها حق المعرفة إلا من خلال إدراك علاقتها بجوانب مغايرة فى مجالات معرفية مختلفة. ولولا ذلك ما شبه العلماء المعرفة بشجرة هائلة متعددة الأفرع والأغصان، لكن تعدد أفرعها وتباين أغصانها لا ينفى الوحدة القائمة بينها. وأحسب أن ما تعلمته فى هذه الدائرة هو ما جعلنى أتحمس لما

أصبح يسمى «تضافر الاختصاصات» أو «المعرفة البيئية» التي تهتم بنقاط التلاقى، أو التماس، أو الاتصال، أو التداخل، أو التفاعل بين مجالات المعرفة المختلفة.

وأخر ما أدين به لنوع المعلومات التي يكتشفها المرء على نحو مفاجئ يرجع الفضل فيه إلى جريدة «البيان» الإماراتية، فقد قرأت فى أحد أعدادها مقالا لكاتب فاضل، نسيت اسمه للأسف، وكان المقال يتحدث عن موضوع يهتم به الكاتب. وفجأة، ذكر الكاتب عنوان «كتاب المتوارين» الذى ألفه الحافظ عبدالغنى بن سعيد الأزدي المتوفى سنة ٤٠٩ للهجرة، وهو من علماء مصر الذين عاشوا أيام الحاكم بأمر الله. وذكر الكاتب الفاضل أن عبدالغنى الأزدي هرب (توارى) من الحاكم بأمر الله لخلافات اعتقادية، وأنه فى هربه (تواريه) ألف «كتاب المتوارين». ولم يفد الكاتب الفاضل تأكيده أن بعض مخطوطة الكتاب - فى إحدى نسخه القديمة - موجودة فى المكتبة الظاهرية فى سوريا.

وفرحت جدا بهذه المعلومة، فاهتمامى بما أسميه «بلاغة المقموعين» قديم يرجع إلى سنوات بعيدة، وبحثى عن كتابات الهوامش والمتمردين على ظلم الملوك ظهرت نتائجها فى أكثر من بحث. ومنذ حوالى ربع قرن وأنا أجمع كتب «المن» و«المغتالين» و«الصمت» و«مقاتل الطالبين» وغير الطالبين، ولم يقع تحت يدي كتاب كامل عن «المتوارين». وبدأت البحث فى اتجاهات عديدة،

سألت كل أصدقائي من ناشري كتب التراث، وعلى رأسهم صديقي محمد الخانجي الذي ينتسب إلى أسرة عريقة في النشر ومحبة التراث العربي الإسلامي والعمل على صيانتها، وأراه دائما خير خلف لخير سلف، ووعدني صديقي محمد بالبحث، وسألت غيره من الأصدقاء، وأرسلت إلى تلامذتي في سوريا كي يستخرجوا صورة من ذلك الجزء المخطوط في المكتبة الظاهرية. وكما كانت سعادتي غامرة عندما أبلغني صديقي فخرى كريم صاحب «دار المدى» في سوريا بأنه عثر على ذلك الجزء من المخطوط مطبوعا ومحققا، وأنه من منشورات «دار القلم» في دمشق، وطمأنني بأن نسخة من الكتاب المطبوع ستصلني في أقرب وقت. وأبلغت أستاذي الدكتور حسين نصار الذي شاركني حماسة معرفة هذا المخطوط، واقترح أن ننشره ضمن منشورات المجلس الأعلى للثقافة، ووعدته بأنني سأحصل له على نسخة من الكتاب.

وبالفعل، وصل الكتاب الذي وجدت عنوانه «كتاب المتواريين الذين اختفوا خوفا من الحجاج بن يوسف». وضبط نصه وعلق عليه الأستاذ مشهور حسن محمود سلمان، واشتركت في نشره - إلى جانب دار القلم في دمشق - الدار الشامية في بيروت. وصدرت طبعته الأولى سنة ١٩٨٩. وظلت الطبعة متاحة للباحثين طوال عقد - بل يزيد - من غير أن يصلنا خبرها، وما كان من

الممكن أن أعرفها. لولا ذلك الكاتب الفاضل الذى ذكر «كتاب المتوارين» فى مقاله فى جريدة «البيان»، ولهذا الكاتب الكريم شكرى على ما أتاح لى معرفته، وله عذرى على نسيانى اسمه، فقد ضاع منى العدد الذى قرأت فيه مقاله، ولعله يستبدل بلومى على نسيانى اسمه الفرح بعثورى على الكتاب الذى كان يتمنى أن يطالعه فى مقاله.

أما عن الكتاب الذى جمعنى بهذا الكاتب الفاضل، أو الذى قادنى هذا الكاتب الفاضل إليه، فهو رسالة صغيرة ألفها عبدالغنى الأزدي أثناء تواريه من الحاكم بأمر الله حسب ما ورد فى «وفيات الأعيان» لابن خلكان و«شذرات الذهب» لابن العماد. وكان سبب توارى المؤلف هو خوفه من أن يلحق بصاحبين له قتلها الحاكم بأمر الله، فاختفى عن الأنظار، وترك تلاميذه الذين كان يروى لهم الحديث، فقد كان محدثاً. وشغل نفسه أثناء اختفائه بالكتابة عن الذين تواروا خوفاً من الحكام. وكنت أتوقع أن يكتب عن المتوارين جميعاً، لكنه اختار الذين تواروا خوفاً من بطش الحجاج بن يوسف الثقفى. ويبدو أنه اقتصر على هؤلاء لأنه رأى منهم مجموعة من السلف الصالح، أو لأنه أراد أن يكشف عن بطش الحجاج، أو لأنه أراد أن يقرن على سبيل التضمين بين الحجاج والحاكم بأمر الله على سبيل المشابهة التى تجمع بين الظالمين، وعلى سبيل التأسى بأخبار السابقين فى



الوقت نفسه، فقد مات الحجاج ورفع الله بموته ظلمه عن الناس،  
وكذلك (يتمنى المؤلف فيما يبدو) لابد أن ينتهى مصير الحاكم  
الذى مات غيلة، وعلى نحو غريب.

الحق أننى كنت أرجو من الحافظ عبدالغنى الأزدى أن  
يكتب عن كل المتوارين إلى عصره. ولكن من يدري؟! ربما لم يطل  
تواريه، وربما لم تكن المصادر تسعفه، وربما ترك لغيره عبء  
إكمال المهمة التى بدأها، خصوصا عندما كتب رسالته الفريدة  
التي لا أعرف لها نظيرا فى تراثنا العربى. لكن من يدري مرة  
أخرى؟! لعل لها نظيرا فات على كتب الفهارس التى نرجع إليها،  
ولعل لها مثيلا يمكن لباحث أن يكتشفه مصادفة مثلما اكتشفت  
خبر «كتاب المتوارين» فى جريدة «البيان».



القسم الثالث:

**إضاءات**



## شجاعة الاعتراف

كلما سافرت من بلد إلى بلد، أو توقفت من مطار إلى مطار، فى بلاد العالم العربى، أحرص على أن أشتري من المكتبات الموجودة فى المطارات بعض الأعمال الإبداعية خصوصا الروائية، أو بعض الكتب الدائنة الـ Best Seller ، ودائما يلفت انتباهى الركن المخصص لكتب التراجم العامة أو الذاتية، أعنى المؤلفات التى يضعها مؤلفون حول هذه الشخصية البارزة أو تلك فى كل مجالات الحياة الفكرية أو الإبداعية أو السياسية أو الاقتصادية أو الاجتماعية أو العلمية، قديما وحديثا، أو المؤلفات التى يكتبها أصحابها ليقصّوا فيها على القارئ بعض حياتهم أو كل حياتهم، بكل ما وقع فيها من أحداث مهمة من وجهة نظر كُتّاب هذا النوع من الكتابة الذى نطلق عليه اسم «الترجمة الذاتية» أو «السيرة الذاتية». والاصطلاحان على كل حال ترجمة لاصطلاح أجنبى واحد Autobiography يترجمه البعض على أنه سيرة ذاتية والبعض الآخر يؤثر الترجمة الذاتية. ولكل فريق سنده فى اجتهاده، فأنصار «السيرة الذاتية» يضعون فى اعتبارهم كتب «السير»، وأنصار «الترجمة الذاتية» يستدلّون على اجتهادهم بكتب «التراجم» التى يترجم فيها المرء لنفسه، أو

\* جريدة «البيان» الإماراتية، ٢٠٠١/٩/٨ .

يترجم له غيره في كتب التراجم المعروفة من أمثال «معجم الأدباء» لياقوت الحموي أو «وفيات الأعيان» لابن خلكان وغير ذلك.

وسواء تقبلنا ترجمة «السيرة الذاتية» أو «الترجمة الذاتية»، فالحكم أن فن «الترجمة» أو «السيرة» بوجه عام هو فن يزدهر ازدهارا خاصا في العقود الأخيرة، وتطغى كتبه بما بلغت إليه العين في كل مكتبة يدخلها الإنسان. وقد لفتت نظري كثرة كتب الترجمة الذاتية وغير الذاتية في السنوات الأخيرة، سواء من حيث تزايدها، أو من حيث تنوعها، أو حتى من حيث دخولها دائرة الكتب الذائعة. ولذلك أصبحت أشتري إلى جانب الروايات هذا الكتاب أو ذاك من كتب السير العامة أو الذاتية في كل مطار أمر به، وأفعل الأمر نفسه في المدن التي أزور مكتباتها، وأجدني أقرب إلى منطقة الروايات فيها، خصوصا بعد أن أصبحت أدرك أننا نعيش في زمن الرواية. والواقع أنني كنت أستبدل بشعار زمن الرواية شعار زمن القص أو زمن السرد لأدخل فيه كتب التراجم التي يكتبها المؤلفون عن الأعلام الذين شغلوا الدنيا والناس، أو التي يكتبها عن أنفسهم هؤلاء الأعلام. ويمكن للقارئ الملم باللغة الأجنبية أن يسترجع بعض التراجم الذاتية الشهيرة ليجد أن أصحابها كسبوا الملايين من ورائها، بل إن القارئ العربي يعرف من متابعته الأخبار اليومية أن دور النشر تلجأ إلى

الشخصيات الشهيرة وتطلب منها كتابة مذكراتها، بل تشتري المذكرات بمبالغ خيالية فى بعض الحالات، خصوصا إذا كان الأمر لا يخلو من جوانب فضائحية، على نحو ما حدث مع الأميرة ديانا قبل أن ترحل عن دنيانا، أو هذا السياسى الشهير أو تلك الممثلة التى تعرف كيف تجذب الأضواء إليها.

والواقع أننى لا أريد التحدث عن كتب المذكرات الفضائحية، رغم أن كتب المذكرات بوجه عام تدخل فى باب الترجمة الذاتية، وإنما أريد الحديث عن ما هو أشمل، وهو سبب انتشار هذا النوع من الكتابة على نحو لا نجد له مثيلا فى أدبنا العربى الحديث أو المعاصر. صحيح أن طه حسين كتب «الأيام» والعقاد كتب «أنا» وتوفيق الحكيم كتب «سجن العمر» و«زهرة العمر» وأحمد أمين كتب «حياتى» وميخائيل نعيمة كتب «سبعون». ويمكن أن نضيف إلى هذه الكتابات بعض التراجم الذاتية الأحدث التى تضم ما كتبه لويس عوض وعبد الرحمن بدوى ومحمد مهدي الجواهرى وثروت عكاشة ومحمود الربيعى وسمير سرحان وأسماء أخرى يمكن عدّها وحصرها. ولكن الملاحظ أن كم المكتوب من التراجم الذاتية باللغة العربية أقل بكثير جدا من كم المكتوب من التراجم الذاتية بأى لغة أجنبية. والمقارنة بين اللغة العربية واللغة الإنجليزية دالة جده فى هذا المجال، خصوصا حين نلاحظ أن الوفرة فى المكتوب باللغة الإنجليزية يقابلها الفقر فى

المكتوب باللغة العربية. وأتصور أن هذا الأمر يرجع إلى عدم شيوع تقليد الترجمة الذاتية في الأدب العربي الحديث والمعاصر إلى اليوم، وعدم إقبال الكتّاب على كتابتها، وذلك في موازاة عدم حماسة الناشرين على نشرها، إلا في الحالات الاستثنائية التي تلعب فيها السياسة دورا ملموسا. ويوازى ضالة الترجمات الذاتية في الأدب العربي الحديث والمعاصر ضالة الدراسات المكتوبة عنها . ولقد حاولت أن أبحث عن دراسات أدبية في هذا المجال، فلم أستطع سوى أن أعثر على كتاب المرحوم الدكتور يحيى عبدالدايم عن «الترجمة الذاتية في الأدب العربي الحديث». وكان أطروحته لدرجة الدكتوراه من جامعة عين شمس، ونشرته مكتبة النهضة المصرية سنة ١٩٧٥. ويوازى كتاب يحيى عبدالدايم كتاب أستاذنا إحسان عباس «في السيرة» الذي طبع أكثر من مرة إلى اليوم. وفيما عدا ذلك لا أذكر سوى كتاب أو كتابين مترجمين إلى اللغة العربية عن اللغة الفرنسية أو الإنجليزية. وقد يكون فاتني كتاب هنا أو هناك، لكن حتى مع افتراض الفوت، فإن الدراسات المتاحة عن فن الترجمة الذاتية نادرة، لا توازي في ندرتها سوى ندرة كتب الترجمة الذاتية في الأدب العربي الحديث والمعاصر.

ويتصل بهذه الظاهرة ما يمكن أن نلاحظه من إقبال الكتّاب على كتابة ما يسمى رواية السيرة الذاتية، وهي نوع من



الرواية يستمد أحداثه من حياة الأديب، لكنه يمزج هذه الأحداث بوقائع وشخصيات خيالية، تترك للكاتب فرصة التعمية والتحرر. هكذا، كتب محمد حسين هيكل «زينب» وكتب طه حسين «أديب» وكتب العقاد «سارة» وكتب إبراهيم المازنى «إبراهيم الكاتب» و«إبراهيم الثانى» وكتب توفيق الحكيم «عودة الروح».. وذلك فى سلسلة تشمل الأجيال المتعاقبة التى يمكن أن نعدّ منها عبدالحكيم قاسم بروايته «أيام الإنسان السبعة» وإبراهيم أصلان «مالك الحزين» وغيرهما كثير. وواضح أن كتابة رواية السيرة الذاتية تحرّر الكاتب من قيود كتابة السيرة الذاتية أو الترجمة الذاتية، فالرواية عمل خيالى فى نهاية الأمر، وتعلّص الكاتب من أية مشابهة بينه وإحدى الشخصيات مسألة ممكنة، فضلا عن أن القالب الخيالى للرواية يتيح للكاتب الحديث عن المحرّمات التقليدية دون حرج: الدين، والسياسة، والجنس. ولذلك تحدث العقاد عن تجربة حبه الفاشلة للأنسة أو السيدة «سارة»، وهى ممثلة شابة فى عصره، لا تزال حية بيننا إلى اليوم، وتحدث محمد حسين هيكل عن مغامراته الجنسية المبكرة (قبلة مخطوفة لا أكثر) دون حرج، وتحدث توفيق الحكيم عن غرامه وأقربائه بابنة الجيران، وتحدث المازنى بصراحة نسبية عن حياته وهواجسه العاطفية. ولا شك أن هذا الجيل يظل محافظا بالقياس إلى جيل الشباب الذى كان أكثر تحررا ولكن إلى حدود.

والواقع أن شيوع رواية الترجمة الذاتية في الأدب العربي، بالقياس إلى ندرة كتابة الترجمة الذاتية، يلفت الانتباه إلى أن ثقافتنا العربية الغالبة لا تزال تحول بيننا وبين شجاعة الاعتراف والبروح إلى اليوم. وأهم صفة في كتابة الترجمة الذاتية هي أنها اعتراف لا يعترف بحدود، ولا يأبه بالقيود، وينطلق فيه الكاتب معرفياً نفسه وأحداث حياته بلا خجل ولا ندم، غير متردد في الحديث عن تجاربه أو تجارب غيره الذين اتصل بهم مهما كان هذا الحديث جارحاً للأخلاق الشائنة أو مجافياً للسياسة السائدة أو مخالفاً للتأويلات الدينية الغالبة. ولأن الكاتب الأوربي أو الغربي يتمتع بمساحة واسعة من الحرية لا يتمتع بمثلها نظيره العربي، ذلك الذي يبدو محروماً من الحرية ومقموعاً من مجموعات الضغط السائدة، فإن الكاتب الأوربي أو الغربي يقول كل شيء في ترجمته الذاتية، ولا يشعر بالخجل أو الخوف، ولا يضطر إلى الرياء أو النفاق أو الكذب أو التظاهر أو الاتساع برقعة المسكوت عنه من الكلام الذي لا ينبغي أن يقال كما يفعل الكاتب العربي. قارن على سبيل المثال في الترجمة الذاتية الكلاسيكية بين «أيام» طه حسين أو «زهرة عمر» توفيق الحكيم من ناحية و«اعترافات» جان چاك روسو من ناحية مقابلة، تجد شجاعة الاعتراف مقابل الضوف، وتجد الجرأة في تناول (التابوهات) المحرمات الاجتماعية والجنسية والدينية والسياسية،

مقابل إيثار السلامة بعدم التعرض للمناطق الحساسة من الحياة. ولذلك فنحن لا نعرف شيئاً مثلاً عن نزوات طفولة أو مراهقة طه حسين أو العقاد أو أحمد أمين أو ميخائيل نعيمة بالقياس إلى نزوات طفولة ومراهقة روسو التي كشفها أمام عيني قارئه دون خجل. ولا نستطيع أن نقرأ ترجمة ذاتية تصل إلى مداها في التعرية السياسية، أو حتى في إعلان بعض الشكوك الدينية، بل لا نفوص إلى أعماق الذات التي تتحدث عنها السيرة الذاتية، ولا نرى منها في النهاية سوى ما يرضى عنه رجال الدين وأهل الحكم وسدنة المجتمع.

ولذلك ثار الكثيرون على لويس عوض عندما وصف جلسات والده في «أوراق العمر» وهو يحتسى النبيذ، وثار الكثيرون على عبدالرحمن بدوي عندما كشف عن أعماقه في «سيرة حياتي» ورفع الغطاء عن أحقادِه وهواجسه واتهاماته لكل الذين عرفهم تقريباً. ولم يضع هؤلاء الذين ثاروا في اعتبارهم أن كاتب الترجمة الذاتية حرٌّ في أن ينطق ما في داخله، وعلى القراء أن يقرأوا أو لا يقرأوا، يقبلوا أو يرفضوا. ويدل أن يتناقش المتناقشون حول فنية الترجمة الذاتية في هذه الحالة أو تلك تناقشوا حول اللياقة، حول هل من الجائز أن يكون الكاتب صريحاً إلى هذا الحد، متناسين أن الصراحة هي المبدأ الأول الذي يقوم عليه فن الترجمة الذاتية في العصر الحديث.

أذكر أن أحد دارسي الترجمة الذاتية الأجنبية كتب رأياً يقول فيه إن شيوع كتابة الترجمة الذاتية هو الموازى الإبداعي للذهاب إلى المحلل النفسي، وأن الكاتب المعاصر بدل أن يسترخى على أريكة المحلل النفسي تاركاً العنان لتداعياته الذاتية، فإنه يسترخى على الورق فى كتابة السيرة الذاتية، تاركاً العنان لتداعياته، ممارساً شجاعة الاعتراف الذى لا يخشى شيئاً أو سلطة أو حاكماً أو قوة. وأتصور أن هذا هو سبب ضعف الوجود لدينا من أدب الترجمة الذاتية، فضلاً عن ضلّته العديدة إلى اليوم، فثقافتنا بحكم أوضاعها وشروطها لا تتيح للكاتب وضع شجاعة الاعتراف، والكاتب نفسه يخشى من نتائج هذا النوع من الشجاعة، فيؤثر السلامة، ويلجأ إلى فن الرواية حيث يمكن للتقية والمراوغة الفنية أن تكون بديلاً لشجاعة الاعتراف.

## شقة الحرية

تنتسب هذه الرواية التي أصدرها غازي القصيبي إلى روايات التنشئة العاطفية والفكرية، وهي الروايات التي تعالج حياة البطل في مرحلة النشأة التي تتشكل فيها الملامح العاطفية الوجدانية لحياته في موازاة الملامح الفكرية. وكثير من روايات التكوين أعمال أولى لكتاب أرادوا أن يستعيدوا نشأتهم، ويقرأوا في هذه النشأة دلالات التجارب التي عاينوها، سواء في مستوياتها الاعتيادية أو مستوياتها الاستثنائية، وذلك بواسطة عمليات استبطانية تستخرج المعاني العامة من التجارب الخاصة. وقد لا يلجأ هذا النوع من الكتاب إلى تقنية الاستبطان الذاتي التي تلجأ في الغالب إلى ضمير المتكلم، أو تنكئ عليه، بل يفارقونها إلى تقنيات أخرى أكثر بعدا عن الدفق المباشر للذات، وأكثر قدرة على إنطاق الأبعاد المتعددة لتفاعل الذات مع غيرها من الذوات. ويغلب ضمير الغائب على التقنية في هذه الحالة، لكن بما يسمح بإنطاق الضمائر الأخرى الموازية لضمير المتكلم والمتحاورة معه في الوقت نفسه.

وليس من الضروري في رواية التكوين أو رواية النشأة أن تتطابق الوقائع السردية في القص مع الوقائع الحياتية في

---

\* جريدة «البيان» الإماراتية، ١٣/٨/٢٠٠٠.

الواقع، أو أن تكون الشخصية الروائية صورة طبق الأصل للشخصية الواقعية للكاتب الذى يستعيد مرحلة من حياته، فالتطابق فى هذا النوع ابتعاد عن الفن، ووقوع فى شرك المحاكاة المروية التى تخلو من عنصر الإمتاع. ولذلك تحرص رواية التكوين على الموازنة الرمزية بين القصصى والواقعى، بين التاريخى والمتخيل، الأمر الذى يتيح لخيالها حرية الانطلاق، كما يتيح للسرد فاعلية التدفق، ويسمح للشخصيات الروائية أن تمتلئ بحياتها الخاصة وثرائها النوعى، وذلك بوصفها شخصيات فى روايات بالدرجة الأولى.

والواقع أن هذا الجانب الأخير يكشف عن مكر الخيال الروائى فى صرف أنظار القارئ عن الإشارة إلى أصل واقعى لكل حدث أو شخصية، ويشد هذه الأنظار أكثر فأكثر إلى غوايات القص التى تستحوذ على القارئ، وتغرقه فى فتنها الذاتية. وما أكثر ما تتحول غوايات القص إلى أقنعة يختفى وراءها المؤلف الروائى المضمّر أو المعلن فى النص، فلا يراه القارئ بقدر ما يرى الأقنعة التى تشده إلى حضورها الحى. ويدهى أنه كلما ارتفعت درجة الإتقان الفنى فى صياغة هذه الأقنعة، وازدادت العناصر التى تمنحها حياة خاصة، ارتفعت درجة الإيهام التى تستغرق القارئ، وتيقنه مشدودا إلى الجاذبية الخاصة للقص.

وأتصور أن بعض هذا المكر كان وسيلة غازي القصيبي ليصرف أنظار القراء عن تتبع تكوينه في هذه الرواية، ومع ذلك فالوسيلة التي لجأ إليها كانت شفاقة بما يجعلها تومئ إلى الأصل في الكثير من الأحداث والشخصيات، خصوصاً حين كانت الوقائع التاريخية تفرض نفسها على المخيلة، فالبطل، في هذه الرواية، شاب «يافع»، ينتقل من البحرين، موطنه الأول، ليتلقى تعليمه الجامعي في القاهرة. وهناك يتعرف على مجموعة من الشبان الذين يشاركونهم المسكن الذي يطلقون عليه اسم «شقة الحرية». والتسمية تدل على الانتقال من مجتمع تغلب عليه مجموعة من التقاليد المحافظة إلى مجتمع آخر يفتح فيه الأبطال على تقاليد جديدة، وعادات فكرية واجتماعية مغايرة. ومن ثم تغدو تسمية «الشقة» تسمية مرتبطة بالتحويلات التي يمر بها الأبطال. وهي تحولات متعددة الأبعاد، تجمع بين الذاتى الذى يضم تجارب الحب والجنس الأولى، والموضوعى الذى يضم تحولات الوعى الاجتماعى والسياسى صوب مراحل النضج الفكرى من ناحية موازية.

وكما فعل نجيب محفوظ فى روايته «فضيحة فى القاهرة»، حيث تعرض لحياة مجموعة من طلاب الجامعة، يتباينون فكراً ونفسياً، يفعل غازي القصيبي، فيجعل من سكان شقة الحرية أقرب إلى تعدد الاتجاهات الفكرية الشائع فى الخمسينيات. وذلك

هو الفارق الأساسى فى الانتماء الزمنى بين مجموعة القصصى التى تحيا مناخ الخمسينيات ومجموعة نجيب محفوظ التى تحيا مناخ الثلاثينيات، فعلى طه ومحجوب عبدالدايم ومأمون رضوان، فى رواية محفوظ، يمثلون الاتجاهات التى كانت شائعة فى مصر، قبل ثورة يوليو بسنوات طويلة، حيث كان يصطدم الماركسى مع داعية الدولة الدينية مع الانتهازى الذى لا يبالى بأى شىء. أما فى شقة الحرية للقصصى فهناك القومى وداعية الدولة الدينية والماركسى. ولكن للنموذج القومى حضوره الطاغى على بقية التيارات، خصوصا فى رواية تتحدث عن الحياة الفكرية للطلاب العرب، فى القاهرة، العاصمة العربية الأولى، إبّان فترة صعود المشروع القومى. ومن ثم يشهد النص الروائى صراعا لافتا بين الاتجاه البعثى والقومى والماركسى والدينى على صدارة الأمة وقيادة أبنائها. ويبدو بطل الرواية، بوجه خاص، أقرب إلى الاتجاه القومى، مؤمنا بمثلثه وقيمه، مقبلا على نموذج القيادى الصاعد الذى كان يمثل جمال عبدالناصر. ومن أجمل مشاهد الرواية ذلك المشهد الذى يصور لقاء البطل الشاب بالزعيم جمال عبدالناصر.

ومن الممكن وصف الرواية، من هذا المنظور، بأنها رواية تاريخية، تختار فترة حاسمة فى تكوين بطلها، وتعرض من خلال عمليات تنشئته السياسية والعاطفية، الملامح العامة للمجتمع العربى، وذلك من خلال الصور التى تكتفها علاقات الطلاب فى



داخل الجامعة المصرية وخارجها، حيث الملتقيات السياسية والفكرية والإبداعية. وبالفعل، تلتقى فى الرواية بشخصيات متعددة، حقيقية، لها دورها البارز فى الخمسينيات القومية. وإلى جانب عبدالناصر، هناك ميشيل عفلق وصدام حسين وأحمد الخطيب من الشخصيات السياسية، وهناك نجيب محفوظ وطه حسين وإبراهيم العريض وغيرهم من الشخصيات الأدبية.

وترسم الرواية صورا لشخصيات عاصرت البطل فى فترة دراسته فى القاهرة. وإذا عدنا الرواية صورة إبداعية للمرحلة التأسيسية فى حياة بطلها، وهو القصيبى نفسه، فإن البطل يرسم لمعاصريه من أبناء جيله صورا لافقة. ومن السهل أن يلمح القارئ الذى يعرف هذه الفترة جيدا، وعاشر أبطالها، أن يتعرف مجموعة من الأدباء والشاعرات من أقران البطل، وذلك من وراء الأقنعة الروائية التى يصوغها غازى القصيبى بما يجعلها تشف عن الأوجه الحقيقية التى تخفيها. ولا شك أن هذه الأقنعة هى التى تكمل الصورة الخاصة بالتربية العاطفية، فالرواية تشهد عمليات التحول التى ينتقل بها البطل من العذرية العاطفية لمرحلة المراهقة إلى النضج العاطفى والحسى لبداية الرجولة. وهنا، يختلط الجنس بالحب، ويمتزج كلاهما بالموت امتزاجهما بالطبيعة المعرفية فكريا والتحول من اتجاه فكرى إلى آخر أكثر نضجا وشمولا.

وتحدث عمليات التحول العاطفى، على مستوى العلاقة  
بالمرأة، فى موازاة عمليات التحول الفكرى، على المستوى  
السياسى المرتبط بالالتزام بقضايا المجتمع، وذلك فى موازاة  
أخرى لعمليات التحول الإبداعى الذى يكتمل به نضج البطل  
الروائى الذى ينجح، أخيرا، فى إصدار مجموعته القصصية  
الأولى. ومن هنا، فإن الرواية تنتهى باكتمال نضج البطل  
وتأسيس معرفته العاطفية والتزامه الفكرى وإبداعه الأدبى، وذلك  
فى بناء سردي لا تقلت منه الخيوط فى إقامة الموازاة بين  
المستويات الثلاثة، والتنقل اللافت بينها.

وكما يحدث فى الكثير من روايات التنشئة، حيث يمتزج  
الاكتمال بشعور الفقد بالأم النضج، فإن رواية شقة الحرية تنتهى  
نهاية أسيفة. يختلط فيها الوعي بالنضج بموت مرحلة، وإبراز  
دلائل فشلها. وحين نرى البطل، فى الصفحات الأخيرة، خارج  
القاهرة، فإننا نراه متوجهاً إلى عالم آخر، ومرحلة جديدة، لكن  
بعد أن يشعر بالحزن على مغادرة العالم الذى كان بكل قيمه، تلك  
القيم التى انتقل بها البطل من دنيا المراهقة إلى أفق الرجال،  
ومن عفوية الإبداع إلى الوعي بالكتابة، ومن انفعالية الفهم  
السياسى إلى عمق الإدراك. ويمكن أن نضيف الانتقال من بكرة  
الاستجابة إلى الوقائع والأفكار إلى نوع آخر من الاستجابة التى  
تحسب حساب كل شئ من منظور الربح والخسارة.

إن رواية «شقة الحرية» شهادة من أحد أبناء جيل المرحلة القومية، وتجربة فنية فى صياغة العلاقات المتشابهة لتيارات مرحلة، ورؤية نقدية لعصر كامل فى تاريخنا القومى والثقافى. وذلك هو سبب قيمتها التى أكدها وعى مؤلفها بتعدد موضوعها، وتعدد أبعاده، وصراع لغاته، الأمر الذى فرض عليه أن يهجر أدواته الإبداعية الأثيرة، وهى الشعر، ليجرب أداة إبداعية جديدة، هى الرواية التى تتحول إلى شهادة وتجربة للإبداع القائم على تعدد الأصوات وصراع الأفكار.



## الرواية الأخلاقية

هناك مصطلحات كثيرة لوصف «الرواية» من حيث هي فن تعاقبت مذاهبه ومدارسه، وتعددت تياراته واتجاهاته. ويمكن تقسيم هذه المصطلحات إلى قسمين أساسيين: يجمع القسم الأول منهما المواصفات الشكلية للرواية وخصائصها البنائية، وذلك في المجال الذي يتحدث فيه النقاد عن الرواية متعددة الأصوات، أو الرواية الدائرية التي تنتهي إلى النقطة التي تبدأ منها، أو رواية التعارض التي تتقابل فيها المكونات والعناصر البنائية، أو غير ذلك من المسميات الاصطلاحية التي تكشف عن الاهتمام بالجوانب الشكلية أو الخصائص البنائية التي تجعل من الرواية رواية. وأما القسم الثاني فهو القسم الذي ينصرف إلى مضمون الرواية أو محتواها، كما ينصرف إلى الغاية التي يهدف إليها هذا المضمون، وذلك في المجال الموازي الذي يتحدث فيه النقاد عن «الرواية السياسية» التي تغلب على مضمونها المشكلات السياسية، أو تكون المشكلات السياسية هي الباعث على كتابتها، والدافع إلى تكوين شخصياتها، وسلوك هذه الشخصيات على نحو دون غيره في مواجهة التحديات السياسية التي تواجهها. وروايات من مثل «الكرنك» أو «أمام العرش»،

---

\* جريدة «البيان» الإماراتية، ٨/٩/٢٠٠٠.

لنجيب محفوظ، أو «وليمة لأعشاب البحر» للكاتب السوري حيدر حيدر، فضلاً عن الكثير من روايات عبد الرحمن منيف والطاهر وطار وجمال الغيطاني وصنع الله إبراهيم وغيرهم، هي نماذج متعدّدة على مناحى الرواية السياسية العربية، كما أنها دلائل على تهوؤ الكاتب الروائي العربي بمشكلاته السياسية التي يبدو أنه لا يستطيع الابتعاد عنها حتى لو أراد. ولا شك أن غلبة الروايات السياسية أمر يرتبط بطبيعة الحياة العربية الحديثة والمعاصرة التي يغلب عليها التمزق السياسي والصراعات الإقليمية والطائفية.

وربما كانت الرواية الأخلاقية أقل الأنواع المضمونة شغلا لانتباه الكاتب الروائي الذي يبدو غارقاً في مشكلات السياسي إلى أبعد حد. ولكن الرواية الأخلاقية لها وجودها الملموس رغم ذلك، خصوصاً في التيارات التقليدية التي تختلط فيها وظيفة المتعة الفنية بوظيفة التعليم، أو تسيطر الوظيفة الثانية على الأولى نتيجة شروط ترتبط بأهداف الإصلاح الاجتماعي والتربية الأخلاقية التي تهدف إليها روايات هذا النوع. وقد غلبت الرواية الأخلاقية على مرحلة نشأة الرواية العربية التي اهتم روادها الأوّل بإصلاح العوائد والأخلاق. صحيح أن الاهتمام الريادي بهذا النوع من الرواية تقلص مع الوقت، وتراجع من مرحلة الإحياء إلى المرحلة الرومانسية، وكاد يختفي مع المرحلة الواقعية،

لكن تيار الرواية الأخلاقية ظل موجودا لدى الكتّاب الذين يختصرون مشكلات العالم فى المشكلة الأخلاقية دون غيرها، ويرون أن الأزمة التى يعيشها الإنسان المعاصر هى أزمة أخلاق بالدرجة الأولى.

ونتيجة ذلك أصبح مصطلح «الرواية الأخلاقية» من المصطلحات التى توازى مصطلحات «الرواية السياسية» أو «الاجتماعية» أو «الدينية» أو غير ذلك، حسب العنصر المضمون الغالب على الرواية. وما يميز «الرواية الأخلاقية» عن غيرها، تحديدا، هو تركيزها على البعد «الأخلاقي» لحقبة أو لفترة، وعند طائفة أو طبقة، ممثلة فى شخصية تحتل، عادة، موضع الصدارة، ويتم تصويرها بطريقة تكون معها الرسالة الأخلاقية المباشرة، أو المضمنة، أو المضمرة، هى الرسالة التى تغلب على غيرها من الرسائل أو تسيطر عليها، دون أن تنفى وجودها تماما. ويقدر ما يرتبط هذا النوع من الرواية برسالة معينة، تتخذ خطابا مباشرا أو غير مباشر، فإن رسالته تفرض خصائص شكلية متميزة فى بنائه، خصائص يتحدد بها الخطاب الروائى من حيث مستوياته السردية والوصفية. وعادة، تنتهى الرواية الأخلاقية بما يشبه الموعدة الأخلاقية التى يستخلصها الراوى أو البطل من الأحداث، أو تنتهى بموقف يعاقب الأشرار على سوء فعالهم ويثيب الأخيار على حسن خصالهم. والرواية الأخلاقية الساذجة، من هذا

المنظور، هي التي تحرص على المباشرة حرصها على التبرة الخطائية الوعظية، كما تحرص بالقدر نفسه على النهاية السعيدة التي ينتصر فيها الخير، ويردع العصاة، ويكافئ الشخصيات الفاضلة.

ورواية نعيم عطية «الملاك» هي رواية تنتمي إلى هذا النوع، فهي نموذج نمطى للرواية الأخلاقية فى أكثر تجلياتها وضوحا، خصوصا فى الجوانب السلبية التى عدّها النقاد من مثالب الرواية الأخلاقية. وتظهر هذه المثالب، أولا، فى طغيان الرسالة الأخلاقية (المباشرة) على غيرها من الرسائل، وذلك إلى الدرجة التى تهيمن كل الهيمنة على الخطاب الروائى، وتتفرد به انفراد الممثل بخشبة المسرح بما يلغى حضور زملائه. كما تظهر هذه الخصائص فى التصوير النمطى للشخصيات التى تغدو مطلقا للخير أو الشر، فتغدو شخصيات مسطحة فنية، أعنى شخصيات ذات بعد واحد، يمكن اختصارها فى صفة واحدة، أو فى بعد واحد، لا يوجد ما يتداخل أو يتفاعل معه، أو ما يمدّه بالحيوية والتوتر. ولذلك تفقد الشخصيات عنصر الإقناع، لعدم قدرتها على إيهام القارئ بحياتها الخاصة داخل الفضاء الروائى.

وكان الأمر يمكن أن يكون هينا، فى رواية «الملاك»، لو كانت الرسالة الأخلاقية أكثر خفوتا، تترد أصدائها بأشكال غير مباشرة، وتتجسد فى التصوير أو غيره من تقنيات القص، ولكن



مباشرة الرسالة الزاعقة، وخطابيتها الواضحة، ووعظيتها اللافتة،  
تزيد رواية «الملاك» ثقلا ووطأة، وتضعها في باب الروايات  
الأخلاقية وحيدة البعد والقصد. وإشاراتنا لا تخلو من نبرة  
الوعظ، وعلاقة تقنياتها بهدفها علاقة وحيدة البعد، فهي علاقة  
يفضى فيها السبب إلى النتيجة دون وسائط، وعلى نحو تقليدي.

ولأن الرسالة الوعظية مباشرة في الرواية، فبناؤها يعتمد  
على التجريد، ومن ثم تبدو الحكمة التي تقوم عليها رواية «الملاك»  
حكمة مكرورة، تدور حول موضوع «الحسنة» التي تقع في شراك  
الإثم والخطيئة من ناحية و«المخلص» الذي يحاول إنقاذاها من  
هذه الشراك بلا جدوى من ناحية ثانية. وتجليات التحول في  
العلاقة بين الاثنين نمطية، خصوصا حين يوقع الملك الزائفُ  
الضحية في شركه، وحين تجد الضحية ما يعوضها عن آلام  
السقوط ومرارته في النهاية. ومن هذه الزاوية، تبدو الرواية  
حريصة على الخاتمة المكرورة التي يصل فيها الجزاء إلى  
أصحابه، فالمخلص يعثر على «ابنة الحلال» التي تعوضه خيرا  
عن ملاكه الغادر، وصديقه يعثر على الزوجة الخيرة.

وتتركنا الرواية ونحن في حال أشبه بحال من تلقى الدرس  
الأخلاقي التقليدي عن الانتصار النهائي للخير والهزيمة النهائية  
للشر. وشأن الروايات الأخلاقية السانجة، تلقى الحكمة باللوم  
على الشخصية الخاطئة، وترد المأساة التي وقعت فيها «الحسنة»

إلى غرورها الذاتي، ذلك الغرور الذى جعل منها شخصية مسطحة، وحيدة الصفة، ثابتة الأبعاد، سواء فى علاقتها بالأحداث أو بغيرها من الشخصيات.

وكما يحدث فى أفلام حسن الإمام، رحمه الله، فهناك الكأس الصفراء التى تخرج بعدها البطلة حاملة ثمرة الخطيئة، جنينا يتحرك فى الأحشاء. وهناك محاولات الانتحار، وموت الأب الذى يضخى بحياته محاولا إنقاذ شرف ابنته البطلة. وهناك فضلا عن ذلك، الثرثرة العفوية التى تشبه أحاديث المقاهى من حيث الاستطراد، والترسل الذى ينتقل من موضوع إلى آخر، وعن مشبه إلى مشبه به بحكم تداعيات المشابهة العفوية أو التضاد المرتجل. ويكشف عن سلب هذا الارتجال ما يوازيه من محاولات التضمين المتعمدة للأعمال الفنية والأدبية التى تتداعى بدورها على ذاكرة القص.

والنتيجة، بالطبع، هى نفسها النتيجة التى تنتهى إليها الرواية الأخلاقية فى أسوأ حالاتها، حيث تنعكس الرسالة الأخلاقية المباشرة، فى تطرفها الحدى، على الأحداث والشخصيات، التى تغدو أمثولات وعظية تشرح الفكرة المجردة، دون حياة ذاتية مستقلة أو إبداع سردي متميز، فتنتهى الرسالة الأخلاقية إلى نقيض الهدف المطلوب منها، فيضحك القارئ ساخرا من الرواية بدل أن يستغرق متأملا فى عبرتها، خصوصا

حين تغطي السذاجة على الحكمة، وتهيمن الذاتية على الموضوعية، وتعلو الثرثرة على الفن، ويبدو الفارق بين الهدف المضمحل والنتيجة المحققة أشبه بلوحة يرسمها رسام مبتدئ ساذج وأخرى يرسمها واحد من كبار الرسامين المقتدرين المتميزين.



## ذكرى يوسف إدريس

ها هي ذكرى يوسف إدريس (١٩ مايو ١٩٢٧ - أول أغسطس ١٩٩١) قد مضت دون أن يلحظها الكثيرون، مقال هنا أو إشارة هناك، وندوة يسعى إلى عقدها المجلس الأعلى للثقافة، ألح فيها على المثقفين بالإسهام، كما لو كان يذكرهم بشيء نسوه، أو يدفعهم إلى استعادة ما فقدوه. وما كان يوسف إدريس من الذين يستطيع أحد نسيانهم أو عدم الانتباه إلى حضورهم، فقد كانت حياته المتوقدة بالتوتر كالعاصفة التي لا تهدأ ولا تستريح، ولا تترك لغيرها سبيلا إلى الراحة أو الهدوء. وقد تعوينا منه في حياته أن يشد إليه الأعين والأذان، ويفرض على كل من حوله اليقظة إلى كتاباته وممارساته، تلك الكتابات التي كان ينظر إليها بوصفها غاية وجوده والهدف من حياته. ولا أحسبني عرفت في حياتي أديبا ينطوى على كل هذا القدر من التوتر والقلق والرغبة والعنف مثل يوسف إدريس الذي كان يتحرك كالعصب العارى الذى تستفزهُ أية نَسمة أو لمسة. وما كان لنا نحن الذين عرفناه معرفة الأصدقاء سوى الحديث حول كتاباته أو أفعاله، وتحمل نزواته واندفاعاته في محبة خالصة وإعجاب صادق، فقد كنا نرى حضوره بيننا عاصفة ربيعية، محمّلة، دائما، بغبار

---

\* جريدة «البيان» الإماراتية، ١٠/٧/١٩٩٩.

اللقاح الواعد بحيوات إبداعية لا نهاية لها.

وكانت شخصية يوسف إدريس الكاتب على قدر هائل من الغنى والتنوع، مجبولة على نهم دائم للمعرفة، ورغبة متصلة فى الإبداع، وشبق مجنون لاختراق أسرار المحرمات السياسية والاجتماعية، وعشق عنيد للحضور الحيوى فى الوجود، وذلك على النحو الذى كان يجذب إليه طوائف متباينة كل التباين، مختلفة كل الاختلاف، من المثقفين الذين رأوا فى حضوره الإبداعى تجسيدا لكل ما حلموا به أو تطلعوا إليه، سواء على مستوى جدة الكتابة فى مجال القصة القصيرة التى لا يزال يتربّع على قممها إلى اليوم دون منازع حقيقى، أو على مستوى جرأة النطق بالمسكوت عنه فى المقالات الصحفية التى تعود أن يناوش بها كل قوى الجمود، أو على مستوى المسرح الذى أحاله إلى احتفالية كرنفالية مفتوحة إلى أبعد مدى لآلام «الفراقير» الذين عانوا وطأة «المهزلة الأرضية» بكل أبعادها.

وما كان أيسر أن يلاحظ المرء فى المنتديات الأدبية الصلة الوثيقة التى كانت تربط يوسف إدريس بالواعدين من كتاب القصة القصيرة والرواية، خصوصا جيل الستينيات الذى قدّم يوسف إدريس غير واحد من أعلامه، على نحو ما فعل مع صنع الله إبراهيم بعد أن قرأ روايته الاستثنائية «تلك الرائحة». وأذكر أنه خصص بابا كاملا فى مجلة «الكاتب» القاهرية فى الستينيات

لتقديم الإبداع الجديد، الإبداع الواعد الذى سرعان ما تحول كتابه الشباب إلى كتاب كبار يحتلون مرتبة الصدارة من تيارات الإبداع العربى اليوم. ولا تبدأ القائمة التى أسهم يوسف إدريس فى تقديم أصحابها باسم صنع الله إبراهيم، أو تنتهى باسم محمد المخزنجي، وحدهما، فكثرة أسماء القائمة دليل على الدور الفاعل الذى قام به يوسف إدريس فى دفع أجيال جديدة من كتاب القصة فى الطرق الجديدة التى كان هو أول من رادها، وأول من حاول استكشاف آفاقها الإبداعية الواعدة.

من يستطيع أن ينسى فى هذا الصدد محاولاته فى تأسيس «قصة مصرية» خالصة، قصة هي نوع من الإبداع الذاتى الذى يفيد فيه كاتبها من كل تيارات القص فى العالم دون أن يفقد أصالته، أو ينسى أسئلته الخاصة، أو هموم مجتمعه النوعية، ولا يكف عن تطوير قدراته وتوسيع آفاق معرفته، وذلك فى الوقت الذى لا يتوقف فيه هذا الكاتب عن تطوير تقنياته القصصية لتكون بعض العالم الحى الذى يعيش فيه وينتسب إلى تياراته الطليعية. وفى الوقت نفسه، بعض الواقع الذى تتولد عنه لى تواجهه بما ينقله من مستوى الضرورة إلى مستوى الحرية. ولذلك تعددت مراحل يوسف إدريس، كما تنوعت تقنياته، ابتداء من «أرخص ليالى» التى أصدرها سنة ١٩٥٤ إلى آخر أعماله التى أصدرها قبل وفاته بقليل. والمسافة بين قصة مثل «أرخص

ليالى» نفسها وقصة مثل «العملية الكبرى» أو «المرتبة المقعدة» أو «بيت من لحم» هى المسافة التى تصل بين التنوع المتعاقب فى إطار الوحدة الفنية لفعل التجريب القصصى المستمر.

ولا يقتصر الأمر فى هذا التجريب على القصة القصيرة، واحة يوسف إدريس المشتهاة وجنته الغاوية، بل يجاوزه إلى كتابة المسرحية التى نقلها يوسف إلى أفق تجريبى متعدد فى وعده، أفق كان بمثابة البداية الحقيقية للتجريب المسرحى الذى نقيم له كل سنة مهرجانا دوليا فى القاهرة. وما أسرع ما تخطى يوسف إدريس، فيما يعرف المتابعون لتحولات مسرحه المتميز، عن القالب شبه الأرسطى الذى لجأ إليه فى مسرحيات مثل «ملك القطن» أو «اللحظة الحرجة» ليلج تجربة الشكل الجديد الذى قدمته مسرحية «الفراير» سنة ١٩٦٤، فكانت نموذجا إبداعيا للشكل المسرحى الذى حلم به، الشكل الذى رآه مستمدا من بيئتنا وتاريخ وجداننا.

وأذكر أنه كان يصيح فى الستينيات، خصوصا فى سنوات مدّها القومى، داعيا المبدعين الشباب إلى أن يتعلموا أن يكونوا عربا أولا، مؤكدا أننا كلما ازدادنا محلية وقومية ازدادنا عالمية وإنسانية. ولذلك كتب مقالاته الشهيرة فى مجلة «الكاتب» داعيا إلى «مسرح مصرى». وما كان يعنى بهذه الدعوة سوى وجود «مسرح عربى». ودليل ذلك أن مقالات الستينيات (١٩٦٤)



بعنوان «نحو مسرح مصرى» هى التى نشرها بعد ذلك بعشر سنوات فى بيروت تحت عنوان «نحو مسرح عربى». وهى المقالات التى سارت جنباً إلى جنب كتابة «الفراير» وما جاء بعدها من مسرحيات، كان الهدف الإسهام فى تأسيس شكل مسرحى عربى. وكان يقول فى ذلك إن المسرح مثل الموسيقى وكل الفنون لا يوجد له شكل عالمى واحد، وإنه لابد أن يتخذ لدى كل شعب من الشعوب شكلاً خاصاً بهذا الشعب.

وقد قاد يوسف فى هذه الدعوة مجموعة وأعدة من كتاب المسرح الكبار اليوم، على امتداد الوطن العربى كله، سبقهم فى طريق الكشف والتجريب، خصوصاً بعد أن وجد فيما أطلق عليه اسم «التمسرح» مفتاح الهوية المتميزة للمسرح العربى شكلاً ومضموناً، ويعد أن أوضح للمتشككين منهم أن فعل «التمسرح» لا يمكن سجنه أو حصره فى صيغة شكلية واحدة. ولذلك كان تأصيله لحيوية التمسرح، ومرونة فعله، البداية التى فتحت الطريق أمام المحاولات المشابهة. أقصد إلى تلك المحاولات التى انتهت بتأسيس ما يطلق عليه أصدقاؤنا فى المغرب الأقصى اسم «الاحتفالية». والتسمية نفسها مأخوذة من افتتاحية «الفراير» فى المونولوج الذى يبدأ به «المؤلف» المسرحية، خصوصاً حين يتجه إلى الجمهور قائلاً: «المسرح احتفال، اجتماع كبير، مهرجان، ناس كثير... بتحتفل أولاً إنها اتقابلت، وثانياً إنها

حتقوم فى الاحتفال ده بمسرحة وفلسفة ومسخرة نفسها بكل صراحة ووقاحة وانطلاق».

وأحسب أن وصف يوسف لمعنى الاحتفال الذى يقوم عليه مسرحه هو الأصل فى معنى الاحتفالية التى كتب عنها عبدالكريم برشيد وعبد الرحمن زيدان بعد ذلك. وهو المعنى الذى ينطبق بعضه على كتابة يوسف إدريس كلها، لأنها كتابة تحتفل أولا بفعل الكتابة لأنه فعل الحياة، وتقوم فى هذا الاحتفال الكتابى، ثانيا، بتدمير كل جدران السجن الذى يحتجز الإرادة الإنسانية، مؤكدا الحرية فى كل مجالاتها ومدافعا عنها بالكتابة، فهو احتفال كتابة تمسرح وتفلسف وتسخر من كل شئ بوضعه موضع المسألة، ابتداء من الكاتب الذى يكتب وانتهاء بالقارئ الذى يقرأ.

وقد أثارت هذه الكتابة الكثير من العواصف الغاضبة عليها، وشغلت الدنيا والناس على كل المستويات، وظلت تفعل ذلك مؤكدة الحضور الإبداعى الخلاق والاستفزازى ليوسف إدريس الكاتب الذى لم يوقف اندفاعه سوى الموت، الموت الذى خطفه من بيننا منذ ثمانى سنوات، وخلف لنا غبار النسيان الذى ظل يتراكم سنة بعد سنة إلى أن جاءت ذكرى يوسف الثامنة، ومرت دون أن ينتبه الكثيرون إلى المبدع الذى وصف نفسه، فى أواخر الخمسينيات، بقوله:

«إننى مختلف تماماً ككاتب عن هؤلاء الذين  
يجلسون على مقاعدهم أو فى المقاهى، ممسكين  
بعضاً ومسبحة. إننى أقفز وأجرى، أنفجر وأفكر،  
أعانى من الاكتئاب وأفرح، أسافر وأقابل الناس،  
وأهيم على وجهى. إننى مركب حى فى نسيج  
المجتمع، ولو أن هذا المجتمع ليس حياً لتوسلت إليه  
بهمس، واشتبكت معه فى معارك، أو حتى لطعنته  
بقلمى حتى أعيده إلى الحياة».



## عيد ميلاد نجيب محفوظ

الحادى عشر من ديسمبر هذا العام وقع خاص، وحفاوة مختلفة، فهو يصادف عيد ميلاد أدينا العالمى نجيب محفوظ الذى ولد فى الحادى عشر من ديسمبر سنة ١٩١١، وكان مولده خيرا وبركة على الأدب العربى بوجه عام وعلى فن القصة بوجه خاص، فنجيب محفوظ علامة ضخمة حاسمة فى تاريخنا الثقافى، لا يقل أهمية عن الأهرامات أو أبى الهول، فإنجازاته الإبداعية استثنائية من حيث الكم أو الكيف، إنجازات مبدع ظل يخلص لعمله الإبداعى على امتداد ستين عاما أو أكثر، ولا يرى لنفسه حضورا إلا فى كتابة القصة القصيرة أو الرواية، منتقلا من المرحلة التاريخية التى استوعب فيها التاريخ الفرعونى إلى المرحلة الاجتماعية التى استكشف فيها مشكلات الطبقة الوسطى المصرية، فى كل تجلياتها وصراعاتها وتناقضاتها، ولم يفارق هذه الطبقة إلا بعد أن كتب رائعته الخالدة - الثلاثية (بين القصرين، قصر الشوق، السكرية).

وتوقف بعد الثلاثية، لا ليلتقط أنفاسه، وإنما ليعيد تأمل المجتمع المصرى من حوله، ويرقب متغيراته بعد قيام ثورة يوليو سنة ١٩٥٢ التى أطاحت بالمجتمع الذى نقده فى روايات

---

\* جريدة «البيان» الإماراتية، ١٣/١٢/٢٠٠١ .

«السراب» و«زقاق المدق» و«خان الخليلي» و«بداية ونهاية» و«القاهرة الجديدة». وانتهى تأمله بعد سنوات أفضت به إلى فضاء كتابي جديد، هو الفضاء الكوني لتاريخ البشرية التي رمز إلى مسعاها الدائم نحو الحرية والعدل بعالم «الحارة» الذي يعرفه، فكانت «أولاد حارتنا» التي أقامت الدنيا ولم تقعد لها إلى اليوم. وسرعان ما انطلق من «أولاد حارتنا» إلى مرحلته الفلسفية أو الرمزية، وهي المرحلة التي ظلت ممتدة لم يقطعها إلا ليقتنص من تقنيات الكتابة وتيارات الإبداع العالمي ما يعينه على تجسيد تحولات واقعه المتسارع الخطى نحو كارثة العام السابع والستين التي قادت إلى تصوير عالم عبثي في قصص من عينة «تحت المظلة».

ولم يغادر نجيب محفوظ العبث القائم لعالم ما بعد السابع والستين إلا ليدخل عوالم لم يتوقف عن المضي فيها لوضع كل شيء موضع المساطلة: التراث، الماضي، الحاضر، احتمالات المستقبل، الزعامات التي كانت والتي يمكن أن تكون، تحولات النماذج البشرية، تقلبات الزمن الذي يترصص بالإنسان، الثنائيات التي ظلت متوترة متناقضة بلا حل حاسم يرفع ما بينها من تناقض، خصوصا ثنائية الدين والعلم التي أحرقت أبطال نجيب محفوظ بلهبها، لكن كتابته ظلت، في كل أحوالها، باحثة عن نوع من التوسط الذي ينفى حدة التطرف وينقّر منها.

ولا يوازى نفور كتابة نجيب محفوظ من الحدية على مستوى المضامين سوى تجنّبها الحدية الموازية على مستوى التقنية. ولذلك ظلت هذه الكتابة محافظة على سماتها العقلانية، حتى فى مجالات إفادتها من تقنيات العبث فى أعمال من مثل «خمارة القط الأسود» (١٩٦٨) أو «تحت المظلة» (١٩٦٧) أو «حكاية بلا بداية ولا نهاية» (١٩٧٧) أو غيرها، فهى كتابة منطلقها الاستطيقى رؤية الجمال فى النظام، والكشف عن النظام فى الفوضى، وذلك بهدف دفع القارئ إلى البحث عن معنى للعبث الذى يراه فى هذا المجال الاجتماعى أو ذاك المجال السياسى، ومن ثم البحث عن علة الفوضى التى أصبحت ضاربة فى المشهد المجنون الذى شاهدناه جميعا - من «تحت المظلة» - فى عالم هزيمة مابعد السابع والستين، والذى نشاهد بعض تجلياته هذه الأيام بعد أحداث الحادى عشر من سبتمبر سنة ٢٠٠١. ومن المؤكد أن عقلانية كتابة نجيب محفوظ هى المسؤولة عن حواراته الذهنية التى اتخذت قالباً مسرحياً، وعن قصصه الأليجورية التى تفرض نفسها على القارئ كاللغز الذى يبحث عن حل، بل عن مقطعاته الصغيرة التى لا يزال ينشرها فى مجلة «نصف الدنيا» مؤكداً قدراته الاستثنائية على صياغة الرمز المكثف والتمثيل المكتنز. وأضيف إلى علامات عقلانيته حرصه على تفاصيل البناء مهما دقت، أو صغرت، ابتداء من دلالة أسماء الشخصيات

وانتهاء بدلالة عناوين الروايات والمجموعات القصصية، تلك التى تشكل فى ذاتها سياقاً سردياً موازياً دالاً على تحولات رؤية نجيب محفوظ التى ظلت محافظة على عناصرها الثابتة.

وربما كانت هذه العقلانية هى المجلى الإبداعي للميسم الشخصى للالتزام بالكتابة فى شخصية نجيب محفوظ، فصرامتها هى الوجه الآخر من صرامة الكاتب الذى يحافظ على مواعيد الكتابة، ولا يخرج قط عن الخطة التى وضعها لنفسه، أو الجدول الذى يسير عليه، ابتداء من أوقات تدخين السجارة إلى أوقات ممارسة فعل الكتابة المنتظم كدقات الساعة التى لا تقدم ولا تؤخر. والمظهر كالمخبر فى هذا السياق، من حيث الإخلاص الذى لا نظير له لفن الرواية والفناء فيها، والإيمان بأن هذا الفن يستحق عمراً بأكمله، عمراً يعيشه كاتب لم يهتم قط بمنصب، أو جاه، أو حتى شهرة، أو جائزة عالمية، وظل مخلصاً لعمله الكتابى كالمتصوف الذى يفنى فى مسعاه الروحى مهما طال به الطريق، ومهما تعددت بوارق الرحلة، فالهم عنده استمرار الرحلة والمضى فى الطريق الذى يغدو غاية فى نفسه.

ترى هل كان نجيب محفوظ يستطيع أن يبدع كل هذا العدد الرهيب من الروايات ومجموعات القصص القصيرة لولا الانضباط الصارم والعقلانية الشديدة؟ إن أية مقارنة بسيطة بينه وأى كاتب من معاصريه، عرباً أو غير عرب، تكشف عن الدرجة



الاستثنائية من الشراء الكمّي والكيفي في الأعمال. وهأنذا أسترجم الصفوف التي تحتلها كتابات نجيب محفوظ في مكتبتى فلا أجد كاتباً آخر يحتل هذه المساحة، ولا أجد كاتباً موازياً فى الإبداع العربى له كل هذا العدد من الروائع التي تمتد منذ الثلاثينيات إلى آخر أعماله التي صدرت منذ أعوام قليلة، بل إلى آخر إبداعاته التي ينتزعها من الزمن، مؤكداً باستمراره فى الكتابة أن الإبداع حياة، ومقاومة للعدم، وانتزاع الحضور الدائم المتجدد من قبضة النسيان، وانتصار بالكلمة حتى على الموت. والعقلانية - فى هذا السياق - ليست انضباطاً فى الكتابة فحسب، بل هى - فضلاً عن ذلك - نظرة إلى الوجود، وانتزاع للمعنى من اللامعنى، وفرض للنظام على الفوضى، وللخلود على كل ما هو إلى زوال. ولا يمكن أن تحقق هذه العقلانية ما حققته إلا بالحب العظيم الذى يستخفّ بكل شيء ماعداً المحبوب، وهو فن الرواية الذى ظل الفن الأول والهدف الأول فى حياة نجيب محفوظ.

هذا الإخلاص لفن الرواية كان إرهاصاً بزمنها فى زمن لم يكن يهيمن فيه سوى الشعر، ولا يحتل فيه المكانة الكبرى سوى الشعراء. ولم يكن من قبيل المصادفة أن يواجه نجيب محفوظ، حين كان كاتباً شاباً، الكاتب العملاق عباس محمود العقاد، حين أصدر الثانى كتابه «فى بيتى» الذى أظهر استهانتته

بفن الرواية، فتصدى الكاتب الشاب لنظرة الكاتب العملاق التقليدية، ورأى فيها تعبيراً عن زمن قديم انتهى، ويقاليد انطوت مع متغيرات الزمن الحديث. وفي مقابل النظرة الجامدة التقليدية للكاتب العملاق، يكتب الكاتب الشاب - فى عدد مجلة «الرسالة» القاهرية الصادر فى الثالث من سبتمبر سنة ١٩٤٥ - بشارة الزمن الآتى للرواية قائلا:

«لقد ساد الشعر فى عصور الفطرة والأساطير،  
أما هذا العصر: عصر العلم والصناعة والحقائق،  
فيحتاج حتماً لفن جديد، يوفق على قدر الطاقة بين  
شغف الإنسان الحديث بالحقائق وحنانه القديم إلى  
الخيال. وقد وجد العصر بغيته فى القصة، فإذا  
تأخر الشعر عنها فى مجال الانتشار، فليس لأنه  
أرقى من حيث الزمن، ولكن لأنه تنقصه بعض  
العناصر التى تجعله موائماً للعصر، فالقصة على  
هذا الرأى هى شعر الدنيا الحديثة».

## حفظ الشعر

ما أكثر الشعر القديم الذى حفظته على امتداد سنوات العمر، خصوصا منذ أن بدأت أتذوق الشعر وأنا طالب صغير السن، وأخذت أحفظه تلقائيا مع المرحلة الثانوية. وكانت ذاكرتى فى سنوات الشباب قابلة للحفظ على نحو افتقدته بعد ذلك، فقد كنت أحفظ قصيدة كاملة على الفور بعد استماعى إليها، ولم أكن أنساها بعد ذلك. وكان الباعث على الحفظ، دائما، هو جودة القصيدة وتميزها الفنى وراقيها الأدبى وقدرتها على الإثارة الكاملة لمشاعرى. وإذا لم تتوفر هذه الشروط ما كانت القصيدة التى أسمعها أو التى أقرأها تبقى فى ذاكرتى. وأذكر أن أقرانى فى المرحلة الثانوية ثم المرحلة الجامعية كانوا يحسدوننى على هذه القدرة. وكنت أنا شخصا أراها علامة على محبتى العميقة للشعر ورغبتى فى استبقاء نماذجهِ الرائعة بين جوانحى، أو بين تلافيف ذاكرتى.

وقد ساعدتني هذه الموهبة كثيرا، خلال سنوات الدراسة، فقد كان الأساتذة، خصوصا أساتذة اللغة العربية، يعجبون بطريقتى فى إلقاء ما أحفظه، وكان جزائى على حسن الإنشاد

---

\* جريدة «البيان» الإماراتية، ٢٠٠١/٢/١ .

بعض درجات زائدة، فيما كان يسمى أعمال السنة، أو فى الامتحانات الشفاهية، وعندما دخلت قسم اللغة العربية كانت هذه القدرة خير معين لى فى إجابة الأسئلة المتعلقة بعصور الأدب العربى وشعرائه. وكان أستاذى شوقى ضيف مد الله فى عمره ووجه الصحة والعافية لا يعطى درجة الامتياز، أو الدرجة النهائية فى مواد تاريخ الأدب العربى إلا لمن يقرأ مراجع خارجية أكثر من غيره، ومن يحفظ أكبر قدر من الشعر العربى القديم. ولذلك كان على من يريدون الحصول على درجة الامتياز من أمثالى أن يتنافسوا على قراءة المراجع، ويتسابقوا فى اقتناء دواوين الشعر القديم والحفظ منها. وكانت قدرتى على الحفظ تمكننى من التفوق عليهم، فقد كنت ألتهم كل المراجع التى أجدّها أمامى، وفى الوقت نفسه كنت نهما فى قراءاتى للشعر القديم، وأحفظ كل ما أستطيع.

ولكن عبث الشباب وبعض حيله الماكرة كانت تتدخل أحيانا لتدعم هذه القدرة على الحفظ، وأذكر فى هذا المجال أننى كنت، فى أحيان نادرة، أكتب الشطر الأول من البيت، ويفوتنى الشطر الثانى، فأترك مكانه خاليا، وأمضى مع بقية الأبيات حتى أكمل الإجابة عن السؤال المطلوب، وبعد ذلك أعود إلى موضع الشطر الخالى لكى استرجعه، فإذا لم أفلح كنت أصوغ بنفسى ما يكمل البيت بشطر من تأليفى على الوزن نفسه والقافية نفسها

بالطبع. وقد فعلت ذلك مرتين، فى سنتين متعاقبتين. وفى كل مرة، كان أستاذى شوقى ضيف يثنى على قدرتى للحفظ، ويمنحنى أعلى الدرجات. وكانت الأشطر المنتحلة تمر عليه، ويحسبها بعض الروايات النادرة، ويقبلها بوصفها رواية من الروايات. ولم أكن أجروء على أن أخبر أستاذى بهذا العمل حتى لا أخيب رجاءه فى تلميذه الذى كان يعدّه نجيباً. ولكنى بعد التخرج، وتعيينى معيدا فى الجامعة، أخبرته بما كنت أمارسه من «شقاوة» الشباب، فظلّ يقهقه بالضحك، ويخبرنى باسماء أنه كان يحسب الأمر رواية لا يعرفها.

ويسبب هذه القدرة على الحفظ، كان أستاذتى يسألونى أن ألقى ما أحفظ أثناء الدروس، وكنت أكمل الأبيات التى يبدأونها. وبالطبع، كانت الذاكرة تنغلق تماما فى حالة الشعر الردىء. ولذلك كانت تمتلئ بقصائد كثيرة لشعراء أحبهم، ولا تستبقى بيتا واحدا من الشعراء الذين لم أشعر إزاهم بالحب، حتى لو كان مؤرخو الأدب ونقادهم يعدون هؤلاء الشعراء كبارا. وكان من الطبيعى، بحكم الشباب وعواطفه المتقدة، أن يكون مخزونى من شعر الغزل العذرى كبيرا إلى أبعد حد، وكانت ذاكرتى تتماجن أحيانا فتحفظ الشعر الماجن، أو غير العفيف، وهو الشعر الذى كنا نتبارى فى إنشاده فى جلسات سهرنا التى ما كانت تسمح لإحدى الزميلات بالانضمام إليها. وأنكر فى هذه

الفترة أننى قرأت شعر أبى العتاهية، وأغلبه فى الزهد، فلم أحبه على الإطلاق ونفرت منه، بينما حفظت الكثير الكثير من قصائد أبى نواس والمتنبنى، وقبل ذلك بشار بن برد، وقبله شعراء الغزل الأموى وغير شاعر من العصر الجاهلى. والمفارقة التى أذكرها أننى قرأت شعر مسلم بن الوليد فلم أحفظ منه شيئا، شأنه فى ذلك شأن شعر العباس بن الأحنف. والأمر نفسه حدث لى مع شعر ابن المعتز الذى لم تستبق ذاكرتى منه سوى تشبيهاته التى عدها علماء البلاغة نماذج للتشبيه المستطرف، مثل بيته الشهير:

انظر إليه كزورق من فضة      قد أثقلته حمولة من عنبر

ويطول لى الكلام لو أحصيت الشعراء الذين لم أستطع حفظ شعرهم بعد ذلك، خصوصا فى فترات الانهدار التى شهدت شعراء من مثل صُرْدُر أو الخيزارزى أو الجزار أو الفخشاب أو غيرهم من الشعراء المتأخرين الذين هبطوا بالشعر إلى الدرجة التى فقد فيها روحه القديمة المتوثبة. وكنت أعلم، ولا أزال، أن أبا العلاء هو آخر الشعراء الكبار فى الشعر العربى القديم، وأن القمة التى وصل إليها لم يصل إليها أحد بعده، وأن الشعر العربى لم يعرف بعد وفاته شاعرا عظيما. يمكن للمصرى أن يتعصب للبهاء زهير، ويمكن للشامى أن يتعصب لشاعر مماثل، لكن لم يوجد هنا فى مصر، ولا هناك فى الشام، من يصل إلى قمة أبى العلاء.

ولذلك كانت محتى كبيرة فى السنوات التى عرفت بقرون  
الضعف الشعرى، فلم أكن أحفظ لشعراء هذه القرون، وما كانت  
ذاكرتى تحتل مثل ذانقتى العبث اللغوى الذى ينتهى إلى أبيات  
من مثل:

طرقت الباب حتى كلّ متنى      فلما كلّ متنى كلمتنى

وكم كنت أتحايل على ذاكرتى أن تحفظ على الأقل بعض  
الآبيات التى لا بد من الاستشهاد بها، لكن ذاكرتى كانت ترفض  
الانصياع لطلبى وتخوننى، كأنها تعاقبنى على قراءة مثل هذا  
الشعر الردىء الذى كنت مضطرا لقراءته لاستكمال المقررات  
الدراسية.

وكانت فرحتى كبيرة عندما وصلت إلى السنة النهائية  
حيث الشعر الحديث، فقرأت البارودى وحفظت من قصائده  
أقربها إلى حياته وألصقها بوجدانه، خصوصا القصائد التى  
كتبها فى المنفى، أو القصيدة التى كتبها فى رثاء زوجته حين كان  
فى المنفى، وكان محفوظى من أحمد شوقى أكثر من محفوظى  
من البارودى أو حافظ إبراهيم، فشوقى أكثرهم شاعرية فى  
تقديرى، ولا يزال رأى فى شعره إيجابيا، خصوصا فى روائعه  
التاريخية والوصفية والقليل الذى ترك لوجدانه فيه العنان. ولم  
أستطع، قط، أن أتقبل شعر العقاد وجدانيا، أو أحفظ منه الكثير.

نعم حفظت الرثاء الذى كتبته فى مى زيادة، فقد كان رثاء عاشق وامق لامرأة فقدتها فحزن عليها حزنا عميقا صادقا. وبالطبع فضلت قصائد ناجى وعلى محمود طه على شعر العقاد الذى لم يخل من تعقيد فى ناظرى فى تلك السنوات البعيدة. وقرأت محمود حسن إسماعيل على مفض. ولم تستبق الذاكرة منه إلا أقل القليل. ووجدت براحى وراحتى مع الشعر المعاصر الذى دخلت إليه من خلال شعر صلاح عبد الصبور الذى فتنتنى، وقادنى إلى غيره من شعراء الحداثة العربية.

وأذكر أننى فى سنوات الدراسة لم أكن أترك أمسية شعرية، وكنت أجلس صامتاً خاشعاً أستمع إلى الشعر الممتاز، وتستوهب ذاكرتى القصائد الجميلة على الفور كأنها الأرض العطشى إلى الماء، وينقلب خشوعى إلى نفور واضح وصمتى إلى شغب كلامى حين أسمع القصائد الرديئة. ومن هذه الأمسيات تعلمت تدريجياً أسرار الإلقاء، وعرفت الفارق بين الإلقاء الهادئ العقلانى الذى كان يقوم به صلاح عبد الصبور فى حرصه على مخاطبة القارئ ووجدانه، والإلقاء الجهير الذى لا يخلو من تطاوس، وهو الإلقاء الذى كان يتميز به أحمد حجازى فى تلك السنوات البعيدة.

ولا زالت ذاكرتى تحفظ الكثير من شعر صلاح عبد الصبور فى «مأساة العلاج»، وكان قد ألقى ما يقرب من نصف



المسرحية فى أمسية من أمسيات الجمعية الأدبية المصرية، وكان حاضرا فى تلك الأمسية بهاء طاهر الذى كان يتولى إخراج المسرحية للبرنامج الثانى، ومعه حشد كبير من النقاد والشعراء: محمد النويهى وشكرى عياد وعبد الفتاح الديدى وغيرهم من الذين توفاهم الله، إلى جانب فاروق خورشيد وفاروق شوشة وهسين نصار وعشرات غيرهم من الذين لا يزالون أحياء. وكما كان إلقاء صلاح عبد الصبور مؤثرا فى تلك الأمسية التى جلت فيها أستمع إلى صلاح عبد الصبور الذى سرعان ما تحول إلى حلاج جديد يحكى مأساته التى تبدأ من طفولته. ولا زلت إلى اليوم أردد بينى وبين نفسى مطلع المونولوج الطويل:

أنا رجل من غمار الموالى  
فقير الأرومة والمنبت  
فلا حسبى ينتمى للسماء  
ولا رفعتنى لها ثروتى  
ولدت كآلاف من يولدون  
بآلاف أيام هذا الوجود  
لأن فقيرا بذات مساء  
سعى نحو حضن فقيرة  
وأطفأ فيه مرارة أيامه القاسية



## قراءة الشعر

كان من حسن حظي أنني تتلمذت في المرحلة الإعدادية على أستاذ لغة عربية دفعنا إلى حب الأدب بوجه عام، والشعر بوجه خاص، وكان أول فضل لهذا الأستاذ على تلامذته أنه لم يكن يقرأ عليهم الشعر قراءة باردة فاترة، كما لو كان يقوم بتسميع جدول الضرب، أو يقرأ ألفية ابن مالك، وإنما كان يقرأ عليهم الشعر بوجدانه، ويحاول أن ينقل إلينا بتنظيم الصوت عند القراءة معنى الأبيات عبر تموجات الإيقاع التي كان يجسدها بصوته بطريقة أثارت مشاعرنا الغضة للمرة الأولى، ودفعتنا إلى الإنصات لإيقاعات القراءة التي فتحت لنا عوالم لم نكن نعرفها من قبل، فلم نكن نحسب قبل ذلك أن قراءة الشعر لها جمالياتها الخاصة، أو أن القراءة الرديئة يمكن أن تفسد تلقى القصيدة الجيدة، وأن القراءة الجميلة كالإنشاد الجميل تضيف جمالا صوتيا إلى جمال القصيدة المكتوبة، بل تقلل من تأثير قبح القصيدة في بعض الحالات.

وأحسبني من خلال هذه الدروس الأولى في الإلقاء الشعري، أو الإنشاد، أو حتى القراءة، أدركت السر - قبل أن

---

\* جريدة «البيان» الإماراتية، ٢٠٠٢/١٠/٦.

أقرأ كتب التاريخ الأدبي - وراء رفض شاعر عظيم مثل أحمد شوقي قراءة أشعاره على الناس، وأنه كان يطلب من الأشخاص القريبين منه، خصوصا الذين يحسنون إلقاء الشعر، قراءة قصائده على الجماهير المحتشدة التي كانت تتطلع إلى شعره في المناسبات الوطنية أو الاجتماعية المختلفة. وقد عرفت - فيما بعد ذلك بسنوات - أن شاعر النيل حافظ إبراهيم كان يتفوق على أحمد شوقي في قراءة الشعر وإنشاده، وأنه كان يقرأ قصائده، أو يؤدِّيها، بطريقة مؤثرة تثير الجماهير. ومن المؤكد أنه كان يضع المستمع في اعتباره وهو ينظم قصائده ذات الطابع الجماهيري، فيؤكد الصيغ اللغوية والأسلوبية المثيرة، ويحرص على الإيقاعات الصوتية التي تضمن للقصيدة أن تترك تأثيرا قويا في الجماهير. وكان ينجح في ذلك نجاحا كبيرا، دفع أحمد شوقي إلى مجاوزة ضعفه في إنشاد شعره باللجوء إلى من يحسنون الإلقاء، ومنهم شعراء أكثر شبابا عرفوا بجودة الإلقاء. ولم يكن أحمد شوقي أقل من حافظ إبراهيم قدرة على توفير القيم الصوتية والإيقاعية المتميزة لقصيدته، فالحق أنه يتميز عليه في ذلك الجانب على مستوى الكتابة الخالص، ولكن على مستويات الإنشاد أو الإلقاء أو القراءة، كان الوضع يختلف، ويدفع أمير الشعراء إلى الاستعانة بغيره من الذين يستطيعون التأثير على الجماهير بنبرات صوتهم وبراعة إنشادهم.

وقد عاينت تأثير الإلقاء الشعري عندما التحقت بجامعة القاهرة، وأصبحت طالبا فى كلية الآداب، وكنت أ حضر الأمسيات الشعرية التى تقيمها جماعة الشعر بالكلية، وكان أحد أبناء بلدتى من طلاب دار العلوم يصحبنى معه إلى الأمسيات الشعرية التى كانت تقيمها الكلية العريقة فى مبناها القديم الذى كان يقع فى حى المنيرة ما بين حى القصر العينى وحى السيدة زينب. وقد انتقلنا من أمسيات الشعر فى كليتى الآداب ودار العلوم إلى أمسيات الشعر فى الجمعية الأدبية المصرية، حيث تعرفت عن قرب على صلاح عبدالصبور وغيره من شعراء حركة الشعر الحر، وعلى الأجيال التى لحقت بهم فى الإبداع. وكنت فى كل أمسية أنصت بانتباه إلى إلقاء الشعراء، مميزا بين متميز الإلقاء والمتوسط والضعيف.

وكنت أجد، دائما، أنه لا تطابق بين تميز الشاعر فى الكتابة وتميزه فى الإلقاء، فأحيانا كنت أستمع إلى قصائد متميزة حقا فى الدواوين التى تحتويها، ولكن أصحابها يلقونها بطريقة تفقدها الكثير من جمالها بفعل القراءة المتلعثمة، أو الإنشاد الجهورى بلا لزوم، أو الأداء الحماسى فى موقف عاطفى، أو ارتفاع نبرة الصوت فى كل المقاطع بلا مبرر من داخل تموجات القصائد. وعلى النقيض من ذلك، كنت أجد أحيانا توافق المعنى والمبنى، الكتابة والإنشاء، النص المطبوع والأداء

الصوتى المتميز فى القراءة. وكانت هذه الأحيان تتمثل فى شعراء متميزين وقصائد متميزة.

أذكر - مثلاً - أننى استمعت إلى أحمد عبد المعطى حجازى للمرة الأولى فى أمسية من أمسيات دار العلوم، وكان معه الكثير من شعراء الدار، لا أنسى منهم زميلى فتوح أحمد الذى انصرف عن كتابة الشعر وتفرغ للدرس الجامعى. وكانت أغلب القراءات عادية، إلى أن صعد حجازى إلى منصة الشعراء، وأخذ يقرأ قصيدته عن «لومومبا» القائد الأفريقى الذى ناصر عبد الناصر، وداعية التحرر الوطنى الذى اغتاله الاستعمار. ولم يكن حجازى يقرأ قصيدة فحسب، بل كان يؤدى القصيدة بكل جوارحه، كما كان ينشدها بلسانه وملامح وجهه وحركات جسده التى كانت تتوافق توافقاً عجيباً مع تموجات صوته فى فعل القراءة المؤثرة التى دفعتنى إلى البحث عن بقية شعر أحمد حجازى فى ديوانه الأول «مدينة بلا قلب» الذى صدر سنة ١٩٥٩ قبل دخولى الجامعة بعامين.

ولم أر أفضل من أحمد حجازى فى هذا النوع الشامل من الإنشاد سوى الشاعر الروسى إيغتشنكو الذى كان قد جاء إلى القاهرة فى الستينيات، وترجم له بعض شعرائنا - منهم صلاح عبد الصبور - قصائده إلى اللغة العربية. وكانت أمسية حاشدة فى دار الأوبرا المصرية القديمة، قبل أن تحترق، ألقى إيغتشنكو

عددا من قصائده بجماع جسده وصوته، فكانت ملامح الوجه وعضلاته، وحركات الجسد وتثنياته، وتموجات الصوت وامتداداته، تتجاوب تجاوبا غير عادى فى أداء هذا الشاعر الذى جعلنا نشعر بالمعانى التى يتحدث عنها فى قصائده، رغم أننا لم نكن نعرف اللغة الروسية، فقد كانت تنغيمات الصوت وحركات الجسد المتناغمة مع ملامح الوجه تنقلنا إلى الجو الذى نعيش فيه مع القصيدة من قبل أن نستمع إلى الترجمة.

أذكر أننى شاهدت فى منتصف الخمسينيات على أحد المسارح المصرية مسرحية من فصل واحد لمحمود دياب، فى سهرة جميلة مع مسرحياته القصيرة. وكانت المسرحية بعنوان «البيانو». وموضوعها موسيقى يعيش فى حى شعبي، ويصطدم بجزار إن لم تخنّى الذاكرة، أو مواطن خشن لم يكن يؤمن بالفن، لكن شيئا فشيئا مع نغمات البيانو كان هذا المواطن الخشن ينتقل من حال إلى حال، نتيجة سحر الأصوات التى فتحت أمامه من عوالم الجمال والسمو ما لم يكن يعرف، فاندفع إلى عالم مغاير عن العالم الذى عاش فيه، وانقلب إلى كائن آخر يعيش الجمال ويدافع عنه ويحميه، فكان حاله شبيها بمعنى من المعانى مع البطلة - عاشقة البيانو - فى القصة التى أصبحت فيلما عالميا بالاسم نفسه، خصوصا بعد أن فتنت هذه المرأة بإيقاعات

البيانو كأننا خشناً آخر، ونقلته إلى دنيا عزفها الجميلة التي  
هذبّت من طباعه الخشنة.

هذا الأثر الجمالى للبيانو فى المثالين السابقين يشبه الأثر  
الجمالى للأداء الشعرى المتميز فى أحوال قراءة الشعر الناجحة،  
حيث يضيف إيقاع القراءة إلى الإيقاع الداخلى فى القصيدة،  
وتبرز تنوعات الصوت المنشد تنوعات الدلالة الموجودة على  
مستوى الكتابة، فتنتقل القصيدة من الإمكان إلى الفعل المتحقق،  
مكتسبة حضوراً صوتياً ساحراً، لا يقل فى تأثيره عن سحر  
البيانو على مستمعيه، وحتى لو كان الإلقاء بلغة لا يعرفها  
المستمع، ويجهل مفرداتها، ففى الإيقاعات المتناغمة، المتجاوبة أو  
المتحاورّة أو حتى المتصارعة، ما ينقل إليه الجو والحالة النفسية  
التي تقترب به من معانى القصيدة التي لا يعرف لغتها.



## تغذية الشمس

كانت أجمل هدية حملتها من دبيّ في زيارتي الأخيرة لها مجموعة قصائد مترجمة بعنوان «تغذية الشمس». وهي مختارات من الشعر الأسبويّ ترجمها الشاعر أحمد فرحات عن اللغة الإنجليزية، وقدمها إليّ بتواضع شفاف قبيل رحيلي، ولم يقل لي كلمة واحدة عن المختارات التي حملتها مع ما حملت من كتب أتلقاتها من الأصدقاء على سبيل الإهداء. وعدت إلى القاهرة محملاً بهذه الكتب. وحسب العادة التي اعتدتها، وأمارسها بعد عودتي من كل سفر، أفرغت من الحقيبة ما حملته من كتب، وصففتها أمامي كي أتصفحها كتاباً كتاباً قبل أن أضع كل كتاب في مكتبتي التي ضاق بها بيتي. واستغرقت عملية التصفح في روتينها المعتاد، وحيادها الذي ألفته منذ أعوام، خصوصاً بعد أن ندر الكتاب الذي يهز المرء من التصفح الأول وينفع إلى قراءته الفورية.

وفجأة، على غير توقع، رأيت عنوان «تغذية الشمس». شدّ العنوان انتباهي للوهلة الأولى بالتباسه، إذ لم أفهم هل المقصود هو تغذية الشمس المفعول من فاعل غيرها أم تغذية الشمس

---

\* جريدة «البيان» الإماراتية، ١٩/٤/٢٠٠٠.

الفاعل لمفعول غيرها؟! وأخذت أقرأ المقدمة كي أفض الالتباس. واستغرقتني المقدمة إلى أن فرغت منها دون توقف، مدركاً أنني أمام عوالم شعرية جديدة، عوالم إبداعية أعترف أنني لم أكن أعرفها من قبل، فأنا - مثل كثيرين غيري - أسير هذه المركزية الأوروبية الأمريكية التي نحاول أن نتمرد عليها، والتي - رغم تمردنا عليها - نعود إليها، ونقع في شراكها، كما لو كنا لا نقدر على فراقها، ولا ننتبه إلى تأثيرها البالغ علينا إلا عندما يشد انتباهنا عمل إبداعى فذ من خارج دائرة هذه المركزية المهيمنة. وهذا ما فعلته مقدمة أحمد فرحات التي نبهتني إلى ضرورة معرفة عوالم شعرية غير تلك التي ألفناها في الشعر الأوروبى الأمريكى، عوالم أقرب إلينا بحكم المشكلات التي تجسدها والأسئلة التي تطرحها والمعضلات الوجودية والميتافيزيقية والجمالية التي تواجهها على السواء.

هكذا، تركت المقدمة لأقرأ المختارات الشعرية الآسيوية، منتقلاً ما بين شعر कुमार سينج كوجرال من الهند، وعبدالله أكبر خان من الباكستان، وسيال عبدالرحمن وستار عمر مهادى من ماليزيا، وأبو بكر محمد إكرامى ونصرت صالح على من أندونيسيا، وماركوف ف. ميردياس وفرناندو ريباليداس من الفلبين، وسوسنيد نانا دوم من تايلاند، وإيل سانج ننه من كوريا الجنوبية، ولى وانج سسوشى من تايوان، وإدريس حجى

عبدالرحمن من بنجلاديش، وعزيز سلطان آراش من أفغانستان، وكيار سو مونج وعثمان سعدي شاني من بورما. وكنت كلما مضيت في القراءة أزداد وعيا بتقصيرنا - نحن محبّي الشعر - في حق أنفسنا وفي حق الشعر الذي نحبه على السواء، فكيف لم نترك انحيازنا إلى الشعر الأوربي، ونحاول اقتحام هذه العوالم الشعرية التي تتكشف عن عذوبة خاصة وعظوية فريدة وإحساس مثقل بوطأة الوجود الإنساني الذي تقرعه القصيدة بالتأمل لتخلع عنه أفتنته الزائفة.

وكانت القصائد التي قرأتها في تتابغها تؤكد معنى التنوع البشري الخلاق، بعيدا عن المركزية التي تحصر الإبداع في دائرة جغرافية بعينها، كما كانت تجسّد عمق الرابطة الإنسانية التي تجمعنا بأبناء القارة الآسيوية الذين عانوا مثّلنا من الاستعمار التقليدي الذي ظل يجثم على صدورنا لقرون، ومن الاستعمار الجديد الذي لا يزال يفرض علينا هيمنته بتجلياته الجديدة التي تتخفى وراء الشركات متعددة الجنسية، كما كانت القصائد - في الوقت نفسه - تكشف عن وجه إنساني آخر، بالغ الشفافية والعمق، في دلالاته على الوعي الإبداعي لهؤلاء الآسيويين الذين ترحب بهم أقطار الخليج العربي، هؤلاء الذين لا نعرف عن إبداعهم شيئا يذكر لأننا لم نهتم بهذا الإبداع، أو حتى نفكر في احتمال وجوده. ولذلك كانت القصائد تكشف عن غزوات حدسية

من نوع جديد، فى أسى شفيف، أسى يبعث فى أعماق النفس  
لهفة التعرف على ما لم تكن تعرف، مضفورة بفرحة التعرف على  
ما كنا لا نحسب له وجودا من قبل. وتتابع القصائد تحت عيني،  
يمسك الوجدان بعلاقات صورها ليفردها على صفحة الوعى الذى  
يتأمل فيها رؤى إدراكية متعددة لجوانب من العالم الفعلى الذى  
نعيش فيه دون أن نلتفت إلى دلالاته المتغيرة أو تحولاته الدالة.

وكان قصر هذه القصائد يعود بى إلى تقاليد الشعر  
الصينى القديم أو تقاليد قصيدة الهوكو Hokku اليابانية ذات  
السبعة عشر مقطعا التى تأثر بها بعض شعراء الحداثة الأوربية،  
وذلك ضمن تأثرهم بأشكال القصيدة فى الشعر الآسيوى بوجه  
عام. ولم أكن أشعر إزاء قصر هذه القصائد بأى نوع من أنواع  
الغربة، بل أشعر بأننى أعود شعريا إلى الرحم الذى صدر عنه  
الكثير من القصائد التى أعجبت بشعرائها الغربيين. لكن إعجابى  
هذه المرة كان محتشدا بالآلفة والفرحة والأسى والشجن الذى لا  
يفارق الشعور بهذه الغربة الزرقاء التى تحدث عنها الشاعر  
الماليزى سيال عبدالرحمن، أقصد إلى إعجاب نابع من درجة  
الكثافة الشعرية العالية التى تكتنز بها القصيدة القصيرة، ومن  
الدرجة العالية من رهافة الإحساس بتفاصيل العالم المتعارضة  
فى تجلياتها المختلفة التى لا تفوت على العين النافذة التى ترى  
الشعر حتى حيث لا يوجد الشعر عادة.

وكانت دهشتى كبيرة لاكتشافى، بواسطة هذه المختارات، منابع شعرية مغايرة، مخالفة فى اللغة والحدوس والرؤى لتلك المنابع التى أعرفها فى دولة الإمارات العربية. وهى منابع ترتبط بجاليات الشرق الأقصى وشبه القارة الهندية التى يعمل أبناؤها فى دولة الإمارات منذ سنوات طويلة، واستقروا فيها بعد أن وجدوا الأمان وإمكانات النجاح، فتتابعت أجيالهم، وظهرت الأجيال الأحدث التى تدفق الشعر على ألسنة المتعلمين تعليماً عالياً من أبنائها، تعبيراً عن حضور إنسانى جديد فى مدن كوزموبوليتانية تحتشد بالعديد من الجنسيات. وهذا، يفيد أحمد فرحات من معرفته بالجاليات الآسيوية العديدة التى تعيش حوله فى دى، من الهنود والباكستانيين والماليزيين والأندونيسيين والفلبينيين والأفغان والبنجاليين والتايلانديين والبورميين والكوريين والتايوانيين وغيرهم. ونتجت عن هذه المعرفة لقاءات مع شعراء هذه الجاليات، ومعايشة لهم عن كثب، والحديث معهم حول همومهم الإبداعية والوجودية، والحوار العميق حول إبداعاتهم، الأمر الذى ترتب عليه ترجمة هذه المختارات التى أرجو أن تلتفت إليها أقلام النقاد على امتداد الوطن العربى لأسباب أربعة على الأقل: تمييزها الفتى اللافت، وجديتها الإبداعية، ودلالاتها الثقافية، وسلسلة الترجمة فيها.

ولا أريد أن أتحدث تفصيلاً فى هذه الأسباب بما يجاوز

المساحة المحدودة لهذه الاستراحة. حسبي الإشارة إلى نموذج الشاعر الذي تجسّده قصائد المختارات. إنه ليس نموذج الساحر أو العراف أو المنتبئ، أو حتى ذلك الكائن النوراني الذي يهبط الأرض كالشعاع السنّي بعصا ساحر وقلب نبّي، وإنما نموذج بسيط، يشبه من حوله من البشر العاديين الذين لا يتميز عنهم إلا بعينيه المحدثتين في التفاصيل الدالة التي لا تلفت انتباه عابري السبيل. وهو نموذج الشاهد الذي ينطوي على رؤية شاحبة لا تتوافق مع العالم الذي يرفضها كما ترفضه، وعلى نزوع عفوي ينساب مع الحدس اليومي الذي يكشف ويعانق كل ما يحرر من القيود والأقنعة في عالم متنافر الملامح والقسمات، عالم لا يصلح لوصف علاقاته الإنسانية إلا هذه الأبيات:

جدران غير موجودة

لكنها منيعة

تصدّم العين

واليد

والخطى.

أما ما ترك أثرا عميقا في نفسي أثناء قراءة مختارات أحمد فرحات فهو مأساة الشاعر الهندي कुमार سينج كوجرال،

هذا الشاعر الرقيق الذى انتحر فى مدينة الشارقة سنة ١٩٩٧، تاركا رسالة بالقرب من جثته، يقول فيها: «رحلت لهدف وحيد هو البحث عن مزيد من الصلة بالواقع». وياله من تعبير محتشد بالدلالات المتعددة المتعارضة. فى إحدى هذه الدلالات ما يذكرنى بقول الشاعر العربى القديم: «سأطلب بعد الدار عنكم لتقربوا»، كما يذكرنى بما قاله صلاح عبد الصبور: «أجافكم لأعرفكم». ولكن هذا الشاعر الهندى لم يختار الرحيل بالحياة فى الحياة وإنما اختار الرحيل بالموت فى الموت، لعله بذلك يعرف معنى الحياة أو يقرب من عالمها الذى دفعه إلى الارتحال عنه، تاركا قصائده التى أحسن أحمد فرحات كل الإحسان بترجمتها فى وغيرها من قصائد الشعراء الذين ارتحل معهم فى عوالمهم الخاصة ليقترب من عوالمه التى يجفوها ليدنو منها بالمعرفة.





## لوركا

لوركا نافورة ميدان  
ظل ومقيل للأطفال الفقراء..  
لوركا أغنيات غجرية،  
لوركا شمس ذهبية،  
لوركا ليل صيفى منعّم.  
لوركا سوسنة بيضاء  
مسحت خديها فى الماء.  
لوركا أجراسُ قِبابٍ،  
سكنت فى جوف ضبابٍ،  
قرب النجم المفرد،  
أنا تشدو، أنا تنتهد.

تلك هى أبيات صلاح عبد الصبور، أكبر شاعر عربى فى  
مصر، نظمها احتفاء بقيمة الإبداع الإنسانى بوجه عام، وتعبيرا

---

\* جريدة «الحياة» اللندنية، ٢٩/١١/١٩٩٨ .

عن وعى الشاعر العربى فى مصر بشاعر إسبانيا العظيم بوجه خاص. ولم يكن صلاح عبد الصبور وحده فى ذلك، فهناك عبد الوهاب البياتى وسعدى يوسف وأدونيس ونزار قبانى، وغير هؤلاء كثير من شعراء الخمسينيات والستينيات الذين تحول لوركا فى شعرهم إلى أسطورة. وكانت ترجمة قصائده على امتداد الوطن العربى، فى موازاة ترجمة مسرحياته، تأكيدا لحضور إبداعه الذى تحول إلى رمز متعدد الدلالات فى الوعي الثقافى العربى، طوال سنوات المد القومى التى توثبت فيها أحلام الحالمين بمستقبل واعد من الحرية والعدل . هكذا، كان لوركا نافورة ميدان يجمع العشاق، وأغنيات غجرية تسترجع تاريخا إبداعيا يضرب بأصوله فى الأندلس العربية، تاريخا يصل بين السوسنة التى تمسح خديها فى الماء دون أن يفارقها إصرار البحث عن مكان قرب النجم المفرد، وبين سعف العيد الأخضر، حيث القلب الذى ينقلب إلى علم للشجعان فى مواجهة القمع والتسلط.

وبتلك كانت بعض دلالات أبيات صلاح عبد الصبور، فى نقلاتها السريعة كضربات الفرشاة فى لوحة تعبيرية، تصل بين الانطباعات المتناثرة فى الظاهر، المتجاوبة فى المعنى رغم تعدد الألوان وتباين درجات كثافتها. وأحسب أن دلالات هذه الأبيات تقدم لنا بعض الإجابة عن السؤال: لماذا نحتفل بمئوية لوركا دون غيره من مبدعى العالم الغربى الذين ولدوا معه فى عام واحد؟

وتبدأ الإجابة من حضور الإبداع الذى أثرى الوعي الإنسانى، من حيث هو إبداع يحتفى بالفعل الخلاق للإنسان فى كل مكان، منطلقا من الخاص إلى العام، ومن المحلى إلى العالمى، منحاذا إلى البسطاء والمقموعين فى سعيه إلى تجسيد قيم الحرية والعدل.

ونحن نحتفل بلوركا لسبب ثان يرتبط بثقافتنا العربية، فهو شاعر ينتسب إلينا كما تنتسب إليه فى المعنى العام للإنسانية والمعنى الخاص للصلة العميقة بين الثقافة العربية والإسبانية على السواء. وإذا كان دارسو لوركا يؤكدون تأثره بالميراث الأندلسى العربى الذى تحرك فى فضائه، مستعيدا أنغام الإبداعات العربية لأسلافه الأندلسيين، فإنه قد أضاف بهذا الميراث إلى الشعر الإسباني الحديث نغمة مفعمة بالعطاء، وأفقا واعدة من علاقات التأثير والتأثير. ولذلك، كان لوركا أول شعراء إسبانيا الحديثة الذين عرفناهم وأعجبنا بهم، خصوصا بعد أن بدأت ترجمة مسرحياته وشعره الغنائى فى الخمسينيات، الأمر الذى ترك أثرا عميقا فى تتابع أجيال الشعر العربى المعاصر الذى احتفى بلوركا كما لم يحتف بشاعر غير عربى.

ونحن نحتفل بلوركا لمعنى ثالث هو معنى الموت الذى يغنى حياة، والكلمة التى تتحدى القتل والإرهاب والتعصب والإلزام. وقد اغتال الإرهاب السياسى والتعصب الفكرى لوركا الجسد، لكن دمه الذى انسب على الأرض تحول إلى طائر أخضر

المنقار، يحمل الوعد بالحرية والعدل للمحرومين منهما، وينقل غصنا من الزيتون، علامة على الغد الآتى بحلمه الذى يخلو من التعصب والإرهاب والقتل غيلةً. وأحسب أن اليد التى امتدت بالسكين الصدئة إلى عنق نجيب محفوظ فى مصر هى امتداد لليد الصدئة التى أطلقت الرصاص على لوركا فى مدريد، فهذه هى تلك فى معنى الإرهاب الذى يقاومه الإبداع. وتلك هى هذه فى معنى الإظلام الذى تقضى عليه الشرارة المتوهجة للشعر الذى هو علامة على كل إبداع.

وإذا كانت الخمسينيات والستينيات العربية أعادت إنتاج لوركا فى اتجاه أمانيتها الغالبة، وألّحت على تفسيره من منظور التصاعد الواعد للمشروع القومى، فأصبح لوركا شهيد الفاشية، ورمز الحرية، وعلامة الإيمان بالكلمة التى لا تعرف القيد، فإن الزمن الذى نعيشه فى هذه السنوات، بكل ما فيه من إرهاب وقمع، يدفعنا إلى أن نعيد إنتاج لوركا من جديد فى ضوء همومنا المؤرقة، وأن تلج على تفسير مغاير يربطه بنا، ويربطنا به، فى حلم الخلاص من التصلب الفكرى والقمع الاعتقادى، وألوان التطرف الاجتماعى والسياسى التى تخلو من قيمة التسامح ولا تعترف بحق الاختلاف، فتحول بيننا وبين التنوع البشرى الخلاق.

وانطلاقاً من هذه الرؤية، التقى الدارسون العرب من الأقطار العربية المختلفة مع زملائهم من الدارسين الأسبان، فى

المؤتمر الدولي الذي أقامه المجلس الأعلى للثقافة بالقاهرة، فى الفترة من ٩-١٢ نوفمبر سنة ١٩٩٨ . وكان اللقاء أكبر تجمع للاحتفاء النقدي بلوركا خارج إسبانيا إلى اليوم، كما كان ثريا بتعدد اتجاهات الدارسين وتتوع رؤى المبدعين، حيث تجاوزت المناهج المتباينة جنبا إلى جنب المدارس المختلفة للترجمة والفهم والتفسير، مع إنشاد لمختارات من قصائد لوركا بالعربية والإسبانية. ويقدر ما اكتشفنا وأعدنا اكتشاف شعور لوركا فى هذا المؤتمر، تأملنا وأعدنا تأمل التجليات المتباينة التى اتخذتها أسطورة لوركا الشاعر فى وعى المجموعات القارئة له على امتداد أربعة عقود أو يزيد.

وما لفت انتباهى بوجه خاص، من المنظور التأويلي الغالب على قراءة إنجازات لوركا الإبداعية فى هذا المؤتمر، هو التحول عن أسطورة لوركا الثورى التقدمى اليسارى بوجه خاص إلى أسطورة لوركا الشاعر الإنسانى بوجه عام، أى إلى أسطورة الشاعر الذى يضع حريته الفردية والإبداعية فوق أى التزام حزبي أو إلزام مذهبى، وينحاز إلى فنه قبل أن ينحاز إلى أية قيمة سابقة على هذا الفن أو خارجه عليه. هكذا، طغت صورة لوركا الشاعر المتحرر الثائر على القيود الإبداعية، المناهض للتعصب من أى نوع، المواجه للتطرف فى أى اتجاه، الباحث عن المعنى الإبداعى الإنسانى فى أبسط الأشياء والموضوعات.

هذا البعد التحررى بكل لوازمه هو ما لفت انتباهى فى الموازنة بين مدى الحركة التأويلية فى البحوث الإسبانية والبحوث العربية، وفى قدرة الباحثين العرب وغير العرب على الخوض فى الجوانب الحساسة من حياة لوركا ودلالات شعره على السواء. هنا، كان الباحثون العرب يتحركون فى دوائر بعينها لا يجاوزونها، مراعين على نحو مباشر أو غير مباشر، واع أو غير واع، نواهى الثقافة التى ينتسبون إليها، بينما كان الباحثون الإسبان ينطقون بالإسبانية ما سكت عنه الباحثون العرب فيما يتصل بعلاقة لوركا وصديقه الرسام سلفادور دالى مثلا، أو علاقته بغيره من الفنانين التشكيليين ومخرجى السينما الطليعيين، ومدى انعكاس هذه العلاقة على الصور الشعرية لرموز وعلامات الحب والعاطفة والرغبة، وذلك فى الجوانب التى لم تبرز هربيا، بعد، من شعر لوركا.

وأتصور أن علاقات هذه الصور يمكن أن تزداد تكشفاً للقارئ العربى بإمعان التأمل فى ما جعلته النظرة السياسية إلى شعر لوركا جانبا هامشيا فى شبكة دلالاته الشعرية، فالحامش فى شعر لوركا يقترب بمعنى المركز اليوم، خصوصا بعد أن خففت حدة التعارضات السياسية، وحلت محلها نظرة تلقى على الشعر ضوءا جديدا من حرية التفسير والتأويل، الأمر الذى يدعمه بلا شك صدور الأعمال الشعرية الكاملة للوركا، مترجمة

إلى اللغة العربية عن الأسبانية للمرة الأولى، فضلا عن ترجمة ما  
تبقى من مسرحيات لوركا التي لم تترجم من قبل. وقد صدرت  
هذه الترجمات عن المشروع القومي للترجمة الذي يرعاه المجلس  
الأعلى للثقافة في مصر، بفضل الجهد الدؤوب الذي بذله كل من  
محمود على مكى ومحمود السيد ومحمد أبو العطا وماهر  
البوطي.





## مقبرة جان چينيه

قلت لأصحابي، ونحن في مدينة أصيلة، في ضيافة صديقنا محمد بن عيسى وزير خارجية المغرب: إن تكتمل معاني الإقامة في أصيلة على شاطئ المحيط الأطلسي إلا بزيارة المدينة المجاورة لها، مدينة «العرائش» حيث توجد أفضل أنواع السريدن التي يشتهر بصيدها صيادو العرائش، كما توجد مقبرة جان چينيه التي أظن أننا جميعا نود زيارتها. وتحمس الصديق الشاعر أحمد عبدالمعطي لصحبتى هو وزوجه الدكتورة سهير عبدالفتاح غبن المتخصصة في الموسيقى، كما تحمس صديقنا الشاعر والناقد التونسي المنصف الوهايبى. وانضم إلى ركبنا شاب وفتاة من العاملين مع صديقنا محمد بن عيسى في المركز الدولي للمؤتمرات، وأخذنا سيارة قطعت بنا ما يزيد على سبعين كيلو إلى أن دخلنا «العرائش». وجهتنا الأولى المقابر التي يقع فيها قبر جان چينيه.

وجان چينيه (١٩١٠-١٩٨٦)، لمن لا يعرفه، شخصية غريبة، مثيرة للانتباه، نادرة الأشباه في دنيا الأدب، فقد بدأ حياته متشردا خارجا على القانون، لكنه انجذب إلى عالم الأدب،

---

\* جريدة «البيان» الإماراتية، ٢٨/٩/٢٠٠٠.

فأصبح روائيا معروفا بقدرته على تحويل الموضوعات الجنسية الفاحشة إلى رؤى شعرية فوضوية للعالم، كما أصبح كاتباً مسرحياً حفر لنفسه مكانة ريادية متميزة في المسرح التجريبي، وانتهى به الأمر إلى أن أصبح واحداً من أعلام الأدب الفرنسي الحديث. وقد ولد چينيه سفاحاً لأمّ سرعان ما هجرته، فرعته عائلة من الفلاحين إلى أن ضُبط وهو يسرق في العاشرة من عمره، فاقنيد إلى إصلاحية أحداث بشعة، تعلّم فيها الكثير من فنون الإجرام، وعاش فيها سنوات وصفها بعد ذلك في روايته «معجزة الورد» (١٩٤٦-٤٥). وتقدم سيرته الذاتية «يوميّات لص» (١٩٤٩) وصفا صريحا جريئاً لحياة التشرد التي قادته إلى أن يصبح نشّالاً ومتاجراً بجسده خلال الثلاثينيات، كما تكشف هذه السيرة عن أفكاره الوجودية التي سعت إلى التحرر من كل شيء.

وقد بدأ چينيه الكتابة سنة ١٩٤٢ أثناء سجنه بتهمة السطو، فأنّج رواية «سيدتنا ذات الورد» (١٩٤٤) التي تصور في حيوية استثنائية العالم السفلي لحى مونمارتر في فترة ما قبل الحرب، وهو الحى الذى كان يعجّ بالسفاحين والقوادين والشواذ.

وأخذت مكانة چينيه الأدبية تفرض نفسها على الحياة الثقافية الفرنسية، وذلك إلى الدرجة التي دفعت مجموعة من أبرز

الكُتّاب الفرنسيين إلى التقدم بالتماس لرئيس الجمهورية الفرنسية بخصوص العفو عن جينيه الذى كان قد أُدين بتهمة السطو للمرة العاشرة سنة ١٩٤٨، وحكم عليه بالسجن مدى الحياة، فاستجاب الرئيس الفرنسى وأصدر قراره بإرجاء تنفيذ الحكم.

ويعد أن أضاف جينيه إلى روايتيه الأوليين رواية ثالثة بعنوان «شعائر الجنازة» (١٩٤٧) وأتبعها برواية تحولت إلى فيلم شهير بعد ذلك، اتجه إلى عالم المسرح، واختار طريق التجريب الذى مضت فيه الطليعة المسرحية. وتميزت محاولاته المسرحية الأولى - فيما يقول دارسوه - بإحكامها التقنى، وبنية الفصل الواحد، كاشفة عن تأثر قوى بمسرح جان بول سارتر. وقد واصلت مسرحيته «حرس الموت» (١٩٤٩) اهتمامه بعالم السجون التى عرفها أكثر من غيره. لكنه سرعان ما ترك هذا العالم لينغمس فى مشكلات الهوية التى جذبت الطليعيين من كتّاب المسرح الفرنسى، أمثال صامويل بيكيت ويوجين أونسكو. وكان ذلك فى السياق الذى كتب فيه مسرحية «الخدمات» التى جعلت منه رمزا من رموز مسرح العبث. وقد مضت مسرحياته اللاحقة («الشرقة» سنة ١٩٥٦ و«السود» سنة ١٩٥٨ و«الحواجز» سنة ١٩٦١) فى طريق غير بعيد عن ذلك، مؤكدة نزعة تعبيرية قصدت إلى صدمة المتلقى وتوريطه بالكشف عن نفاق عالمه وإذعانه.

وقد انجذب جينيه إلى المغرب العربي كما انجذب كثير غيره من الأدباء الفرنسيين والإنجليز والأمريكان وغيرهم، وعرف التسكع في شوارع طنجة التي تسكع فيها محمد شكرى الروائى المغربى الذى تتضمن رواياته ما يصلها ببعض صفات عالم جينيه الذى استهوته الحياة على شواطئ طنجة، ومنها إلى مدينة «العرائش» ذات الأصول الرومانية التى أصبحت مقره الأخير الذى أوصى أن يرقد فى ترابها رقدته الأخيرة. وقد ختم جينيه سنوات حياته الأخيرة بالتعاطف مع القضايا العربية العادلة، وعلى رأسها القضية الفلسطينية. وقد كتب عن حياته بين الفلسطينيين فى الأردن، كما كتب نصاً لا ينسى عن مذبحة صبرا وشاتيلا فى لبنان، تلك المذبحة التى أدمت القلوب العربية.

وكان ذلك كله وغيره يدور بخواطرنا ونحن فى الطريق من «أصيلة» إلى «العرائش»، وظل كل واحد منا يذكر ما يعرفه عن حياة جينيه الغريبة العجيبة، أو يذكر أهمية بعض ما قرأه له، أو ما ترجم له، ولم يخل الأمر من تدخل الشاب المغربى الذى صحبنا، وكان من مدينة أصيلة، فذكر لنا بعض الحكايات شبه الشعبية التى كانت تتردد عن حياة جينيه فى مدينة العرائش. واستمر بنا الحال على هذا النحو إلى أن أدركننا مشارف «العرائش» التى عرفناها بالآثار الرومانية التى كانت أول ما صافح أعيننا منها، وبالاستدارة اللافتة للقناة المتصلة بالمحيط،

وظللنا نتبعها إلى أن دخلنا المدينة، ومضينا في دروبها إلى أن وصلنا إلى شارع موازٍ للمحيط، وقال لنا السائق: هذه هي المقابر، فنزلنا، ودخلنا إلى المقابر، وبدأنا البحث عن قبر جان چينه.

ولست أدري لماذا تفاصحتُ، وقلت للصحاب، دعونا نبحث عن علامة بارزة فوق قبر مميز، أو عن قبّة، أو حتى عن نصب كبير. لكن المقابر كانت متسعة، فضعنا بينها، إلى أن وجدنا شيخاً مغربياً جالسا إلى جانب مقبرة، فسألناه عن قبر چينه، فنظر الرجل إلينا باستغراب، وقال لنا في سخرية لم نخطئها في لهجته المغربية: كيف تبحثون عن قبر أجنبي غير مسلم بين قبور المسلمين؟! وعندئذ، انتبهنا جميعاً إلى أننا طلبنا من السائق أن يتوقف بنا عند المقابر، ولم نقل له مقابر من، كما انتبهنا إلى أننا لم نفكر في ديانة من الديانات، وتصرفنا على نحو لا شعوري، كما لو كان وعينا يقول لنا: إن الأرض كلها موروثة لعباد الله مهما اختلفت دياناتهم.

· واعتذرنا للشيخ المغربي مدارين خجلنا من الموقف الذي وضعنا أنفسنا فيه. وعدنا إلى السيارة التي انطلقت في الطريق نفسه، لكن بعد أن قال لنا السائق لماذا لم تخبروني أنكم تريدون مقبرة الأجانب؟! وسارت بنا السيارة بضعة كيلو مترات في موازاة المحيط الذي كنا نراه يتراعى أسفل المرتفع الشاهق الذي

يمضى فيه طريقنا، إلى أن وصلنا إلى المقبرة المقصودة أخيرا. وكان أول ما لاحظناه لافتة باللغة الإسبانية تشير إلى عناية الحكومة الإسبانية بهذه المقبرة، في إطار التعاون الإسباني المغربي. وسرعان ما عرفنا سبب هذا الاهتمام عندما لاحظنا أن أغلب المقابر ذات الضروح لقادة إسبان من رجال البحرية ورجال الجيش، فضلا عن أسماء إسبانية كثيرة وجدناها على شواهد القبور.

وتلقّانا حارس المقبرة بالترحيب، واقتادنا ما بين المقابر إلى أن بلغ بنا قبر چان چينيه، وكان قبراً عادياً في اتجاه المحيط، مكتوباً على شاهده الصغير اسم چان چينيه على هيئة توقيعه مع تاريخ الميلاد وتاريخ الوفاة الذي حمل تاريخ عامين متعاقبين، الأمر الذي تساءلنا حوله جميعاً ولم نجد إجابة. وطالت وقفتنا حول القبر الذي أخذنا نتطلع منه إلى المحيط المتراعى بعيداً في أسفل المرتفع العالى الذي تقع المقبرة على سطحه. وانتقلنا من القبر إلى حافة المرتفع، ننظر إلى أسفله كأننا ننظر إلى الأبدية التى سوف تنتهى إليها جميعاً، ونرقب نوارس البحر التى تحلّق ما بين البحر والمرتفع الصخرى الشاهق الذى تقع عليه المقبرة البحرية الجميلة التى دُفِن فيها هذا الأديب الذى نقله الأدب من طائفة المجرمين إلى دوائر كبار المبدعين.

وقلنا لأنفسنا فى النهاية: فلنذهب إلى قلب المدينة التى

أحبها هذا الأديب، وإلى القرب من الميناء التي تتناثر على  
الأرصفت المقلبة لدخلها المقاهي والحانات الشعبية، حيث المزيج  
العجيب من الأجناس والأخلاق واللغات والطبقات، وحيث المزيج  
البشرى الذى انغمس فيه جينيه إلى قرارة القرار. وانتهى بنا  
الطواف إلى مشوى شعبى، على رصيف قريب من الميناء،  
طازجا، حيث جلسنا نأكل السردين المشوى الخارج من الميناء،  
غير مبالين بقذارة المكان، وعدم وجود مكان نظيف لغسل اليدين،  
فقد طرحنا ذلك كله وراء ظهورنا، وقررنا أن نعيش تجربة واحدة  
أمنة من تجارب الصلابة، لعلنا نقرب بعض القرب من عالم جان  
جينيه فى حدوده المقبولة التى قاربت بين كثيرين من القراء العرب  
وبين كتاباته.





## الثناء على النساء

من أجمل قصائد أحمد شوقي التي حفظتها في مرحلة الصبا قصيدته التي يفتح بها باب النسيب في الجزء الثاني من ديوانه، وهي القصيدة التي تمضى على النحو التالي:

خَدَعَوْهَا بِقَوْلِهِمْ حَسَنَاءُ      وَالْفَوَانِي يَفْرُغُنَّ الثَّنَاءُ  
أَتَرَاهَا تَنَاسَتْ اسْمِي لَمَّا      كَثُرَتْ فِي غَرَامِهَا الْأَسْمَاءُ؟  
إِنْ رَأَتْنِي تَمِيلُ عَنِّي، كَأَنَّ لَمْ      تَكُ يَبْنِي وَيَبْنِيهَا أَشْيَاءُ

ولا أنكر الآن السبب الذي جعلني أضع هذه القصيدة بين أجمل قصائد أحمد شوقي مع أنها ليست كذلك في نظري بعد أن فارقت مرحلة الصبا، وعرفت الشعر وعرفني، وتمرست بدرسه ونقده ودرست تياراته ومذاهبه وأجياله. ولكن الذي أذكره على وجه اليقين هو إعجابي بنبرة السخرية في الأبيات، والعلاقة المتوترة التي ربطت الشاعر الذي يتحدث بالحبوبة التي يتحدث عنها، المحبوبة التي أقبل عليها الشاعر الواله فاستجابت له في ظاهر الأمر على الأقل، لكنها سرعان ما انصرفت عنه بعد أن تكاثر عليها المعجبون، وانهمرت على أذننها الرقيقة كلمات الغزل

---

\* جريدة «الحياة» اللندنية، ٢٦/١/٢٠٠٢ .

والثناء على جمالها، فدارت رأسها من كثرة المعجبين، وتناست  
ذلك المسكين الذى استهل قافلة المعجبين، ملقية به فى زوايا  
النسيان أو الإهمال. ومن يدرى؟! لعلها انصرفت عنه فى كبرياء  
جرحه، وأبدت له من الاستعلاء ما أثار حنقه، فانقلب غاضبا  
عليها، وتحول إعجابه بها إلى سخرية منها. وهذا هو السر فى  
البداية الساخرة للقصيدة «خدعوها بقولهم: حسناء». وهى بداية  
تنفى صفة الحسن عن الحبيبة التى لم تعد حسناء فى عينى  
المحب بعد أن انصرفت عنه بسبب كثرة المعجبين الذين أداروا  
رأسها. وكعادة أحمد شوقي يؤكد الخاص بالعام، فيصل  
السخرية الفردية بالحكمة العامة عن النساء اللاتى يغرن الثناء،  
وتدير رؤوسهن كؤوس المديح، فيصدّقن كل قول وقائل.

ولا يغفل شوقي سبب السخرية، خصوصا عندما يؤكد فى  
البيت الثانى بصيغة السؤال أن الحبيبة تناست اسمه لما كثرت  
فى غرامها الأسماء، وتزايد عدد المعجبين بها أو المحبين لها،  
فأصبحت تميل بنظرها عن المعجب الأول كأن لم تكن بينها وبينه  
أشياء، وتولى بصرها صوب العشاق الجدد الذين قد يكونون  
أعلى مرتبة وأكثر غنى. ولكن يبدو أن حب هذه الغادرة لا يفارق  
العاشق الثائر الذى يبدأ بالسخرية التى تنكر الحسن، ويقرنه  
بخداع المخادعين لهذه المرأة تعبيرا عن سخطه وغضبه، فإذا به  
بعد أن ثار عليها تعاوده الذكريات الجميلة، فيستغرق فيها بما

ينسيه نكران الحاضر، ويفتح أبواب الماضي عن لقطات الحب ومشاهده. وأول هذه المشاهد:

يَوْمُ كُنَّا- ولا تَسَلْ: كيف كُنَّا؟- نتهادى من الهوى ما نشاء  
وعلينا من العفافِ رقيبٌ      تَعَبْتُ في مراسه الأهواءِ  
جاذبتنى ثوبى العصى وقالتُ :      أنتمُ الناسُ أيُّها الشعراءُ  
فاتقوا الله في قلوب العذارى      فالعذارى قلوبهنَّ هواءُ

والمشهد يتركب من أكثر من لقطة فى واقع الأمر. وبدايته اليوم الذى يذكر إفراده تعبيرا عن جمعه، فهو يوم من الحب يدل على أيام وأيام مثله، ويجمع بينه وبين غيره تبادل الهوى فى رغبة مشتركة لا تعرف التعالى من طرف إزاء قرينه، ولا تحتل البخل من نظير على نظيره، فهي أيام من أحداث المحبة المتبادلة التى سعت جاهدة إلى الحفاظ على نواهى الرقيب الداخلى الذى يفرض العفاف على من يقاومه. ولكن هذه المقاومة لم تمنع المحبوبة من مجاذبة ثوب الممانعة، معترفة بقدرة الشعراء على الغواية، فهم أقدر الناس على الكلام الذى يهبط على الأذان كالسحر، فيغرى ويغوى ويوقع فى شباكه كل جميلة. ولذلك يبدو معنى فعل الأمر الذى يختم به البيت الأخير «اتقوا الله فى قلوب العذارى» لأن العذارى قلوبهن ضعيفة، سريعة الاستجابة إلى القول الجميل والوقع فى شرك ألفاظ الحب العذبة. والبيت

يحمل إشارة مضمرة إلى الحديث النبوى: «يا أنجشة رفقا بالقوارير». وسبب صدور هذا الحديث يرجع إلى براعة أنجشة الذى كان يحدو الأبل بصوته الجميل، وبما يتغنى به من أشعار فى حدائه، فكان يهيج مشاعر النساء فى هواجسهن، لأن مشاعر النساء مرهفة، سريعة الكسر كائنها القوارير، ولذلك خاطبه النبى صلعم بما أصبح حديثا معروفا ومثلا سائرا، رفقا بالقوارير، كناية عن القلوب الرقيقة للنساء.

والطريف فى أبيات شوقى أن أخرها يردّ على أولها، فختام الأبيات: «فالعذارى قلوبهن هواء» تعبير مصاغ فى قالب الحكمة الذى يستجيب إلى قالب الحكمة الذى ينتهى به البيت الأول: والغوانى يفرهن الثناء. ولا فارق بين القالين جذريا من حيث المعنى فالجماليات كالنساء جميعا رقيقات القلوب، يستجبن إلى القول الجميل، ويندفعن مع تدافعه إلى ما يصل بهن إلى مرتبة الغرور التى هى أقرب المراتب لمن كانت قلوبهن هواء. ولا يخرج هذا المعنى عن الميراث السائد عن المرأة من حيث هى مخلوق ضعيف، رقيق، مرهف المشاعر، لا ينبغى أن تلقى عليها المسؤوليات الجسام أو غير الجسام، فالمرأة متقلبة، سريعة الانفعال، لا تثبت على حال، ربما لأنها كالهواء لا يسكن وإنما يتدافع متحركا فى كل اتجاه، فلا يعرف إلا البحث عن ما يهيج. وما يهيج النساء هو الشعر الذى يستغل ضعف عقولهن فيغويهن

أو يغريهن أو يدفعهن إلى الاغترار بالجمال والاستئمان إلى  
سلطانة.

ترى أى النساء تقبل بمثل هذا الكلام اليوم؟ من تلك التى  
ترضى بوصف النساء بأنهن «غوان يغرن الثناء» أو أن «قلوبهن  
هواء»؟! أغلب الظن أن المدافعات عن حقوق المرأة فى هذا الزمان  
سيرفضن نظرة شوقى إلى المرأة، ويقلن هذا كلام شاعر عاش  
فى عصر «الحرمك» و«السلامك» وعرف الجوارى قبل أن يصدر  
قرار الخديوى إسماعيل بإلغاء الرق، خصوصاً بعد أن أجمع  
العالم المتقدم فى ذلك الوقت على إلغائه بعد نجاح حركات تحرير  
العبيد فى العالم الجديد. صحيح أن أحمد شوقى كتب قصيدته  
بعد رحيل الخديوى إسماعيل، ولكن النظرة إلى المرأة بوصفها  
حبيسة الحريم ظلت كما هى، وبقيت مسيطرة قاهرة إلى أن  
جاءت ثورة ١٩١٩، فتحررت المرأة المصرية من سجن الحريم،  
وخلعت النقاب، وبدأت سافرة، قادرة على المشاركة فى الحياة  
العامة، ابتداء من مظاهرات ثورة ١٩١٩ وانتهاء بالعمل الذى  
اقتحمت مجالاته فى تفاؤل وأمل ورغبة فى الإسهام فى كل أمور  
المجتمع. ولعل البعض من المدافعات عن المرأة سيتهمن أحمد  
شوقى بأن نظرته إلى المرأة كانت استمراراً للنظرة التركية  
القديمة، خصوصاً هذه النظرة التى كانت سائدة فى مصر عندما  
كتب شوقى قصيدته التى هى من قصائده الباكرة، والتى زعم أنه

كان مجددا فيها، بل لعل هذا البعض يضيف إن هذه النظرة متسقة تماماً مع مواقف شوقي المحافظة فيما يتصل بالمرأة.

ولكن الحق أن أحمد شوقي لم يكن محافظاً فى نظريته إلى المرأة بالمعنى الذى كان يمكن أن ينطلق به تماماً، أو يوقعه موقع العداء من حركة تحرير المرأة فى مصر بوصفها الرائدة فى هذا المجال بين الأقطار العربية، فقد تعاطف أحمد شوقي مع دعوة قاسم أمين إلى تحرير المرأة، وازداد تعاطفاً مع رائدات العمل النسائى فى مصر، خصوصاً السيدة هدى شعراوى التى كانت الأولى فى العمل من أجل تحرير المرأة، ويفضلها تأسس أول اتحاد نسائى فى العالم العربى كله، وانضم هذا الاتحاد إلى الاتحاد النسائى العالمى. وكان ذلك فى المؤتمر الذى عقده الاتحاد النسائى العالمى فى روما سنة ١٩٢٣، وحضرته هدى شعراوى ومعها نبوية موسى وسيزا نبراوى، حيث ارتفع العلم المصرى دالا على عهد جديد من تحرير المرأة. وكانت علاقة أحمد شوقي الشاعر بهدى شعراوى وحركة تحرير المرأة العربية علاقة إعجاب وتعاطف من جانبه واحترام وتقدير من جانب النساء. ودليل ذلك القصيدة التى نظمها بمناسبة حفلة نسائية عظيمة انعقدت بدار التمثيل العربى برئاسة السيدة هدى شعراوى. وهى القصيدة التى يبدأها شوقي الشاعر بإدانة الرجال الذين حبسوا النساء، وإشارته إلى المرأة بوصفها الطائر الذى أوى

جناحيه الحديد وحزت ساقيه القيود حتى لو كانت من حرير.  
وتمضى القصيدة على النحو التالي:

قل للرجال: طغى الأسير	طيرُ الحجال متى يطير؟
أوهى جناحيه الحديـ	د، وحز ساقيه الحرير
ذهب المجابُ بصبره	وأطال حيرته السُفور
هل هيئتُ ترَجُ السما	ء له، وهل نُصُّ الأتسير؟
وسما لمنزلةٍ من الد	نيسا، ومنزله خطيرُ
ومتى تُساسُ به الريا	ضُ كما تساسُ به الوكور؟
أوكلُ ما عند الرجا	ل له الخواطِبُ والمهور؟
والسجنُ في الأكواخ، أو	سجنُ يقال له القصور؟!

والقصيدة طويلة. ولا تخلو من إشارة الإجلال إلى الإمام محمد عبده وقاسم أمين، وأجمل ما فى هذه الإشارة الوفاء إلى ذكرى قاسم أمين والاعتذار له عن الاختلاف القديم معه فى رأى، والتراجع عن هذا الاختلاف خصوصاً بعد أن وصلت المرأة المصرية إلى ما وصلت إليه بعد ثورة ١٩١٩.

وأتصور أن أحمد شوقى ما كان يمكن أن يكتب ما كتب عن النساء اللائى «قلوبهن هواء» واللائى «يفرهن الثناء» وهو يشاهد سيدات من طراز هدى شعراوى وسيزا نبراوى ونبوية

موسى وغيرهن، فقد تغيرت الدنيا التى كان يتحدث عنها فى نهاية القرن التاسع عشر، وتساقطت الجدران الفاصلة بين «الحرملك» و«السلامك»، ولم تعد المرأة سجينه الحريم، وإنما أصبحت تتطلع إلى التحرر الكامل، وأجبرت أحمد شوقى على أن يسأل الرجال مستكرا: متى تتحررون من تصور أن المرأة مجرد زوجة تُغلى (تُرفع) لها المهور، أو سجينه تحبس فى الأكواخ أو القصور؟ وأتصور - كذلك - أن أمثال هدى شعراوى قد سعدن بقصيدة شوقى التى ألقاها لتحيتهن، وتناسين قصيدته القديمة وما فيها، إعجابا بقصيدته الجديدة التى تقربت من المرأة الجديدة، وسعت إلى الثناء عليها، مؤمنة بحق المرأة فى الثناء بفضل جهدها التحررى وليس من منطق: والفوانى يغرن الثناء. ولا شك أن معنى الثناء على النساء الطامحات خير من معنى الثناء على الفوانى اللائى قلوبهن هواء.



## الحب فى هذا الزمان

لا أنكر عدد المرات التى قرأت فيها بيتى الشاعر أحمد شوقى:

نظرة، قابتسامة، فسلام      فكلام، فموعد، فلقاء  
ففراق يكون فيه دواء      أو فراق يكون منه الداء

والبيتان من قصيدة شوقى الشهيرة التى مطلعها «خدعوها بقولهم حسناء» والطريف أن هذه القصيدة كتبها شوقى بوصفها قصيدة مديح فى البداية، واستهلها بمقدمة نسيب، لكن من أرسل إليه شوقى القصيدة للنشر (وأغلب الظن أنه عبد الكريم سلمان) حذف المديح واستبقى النسيب الذى نشره منفصلا. وبقي النسيب بوصفه قصيدة مستقلة من قصائد شوقى الشهيرة. وقد ورد فى هذه القصيدة البيت الأول من البيتين السابقين، وكان قلقا فى موضعه، غريبا نسبيا بين نظائره. ويبدو أن شوقى شعر بذلك فأضاف إليه البيت الثانى الذى أكمل دائرة المعنى التى اقترنت بأشكال الحب فى الزمن البعيد الذى صاغ فيه شوقى البيتين وجعلهما تعبيرا عن علاقات الحب ومدارجه فى عصره.

---

\* جريدة «البيان» الإماراتية، ٢٢/٦/٢٠٠٢ .

وما أكثر ما قلت لتلاميذتي: تأملوا بيتي شوقى تجدون فيها صور الحب فى عصره، وكيف يتدرج هذا الحب، منتقلا من حال إلى حال بين عوالم منفصلة انفصال عالم الرجال عن النساء، فالبدائية هى النظرة التى تتطوى على دلالة الاستكشاف ولفت الانتباه، فإذا صادفت النظرة قبولا كانت المرحلة الثانية هى مرحلة الابتسامة التى تأتى بداية لتعارف إما أن ينتهى بانتهاء البسمة أو يستمر بعدها، فإذا اتسعت البسمة أو طاللت كان السلام هو النتيجة الطبيعية لطول البسمة، يأتى كالعلامة التى تؤذن ببداية المرحلة الثالثة المترتبة على الثانية، والتى يمكن أن تتوقف بانتهاء السلام أو تمضى إلى ما بعدها، حيث المرحلة الرابعة وهى مرحلة الكلام التى تصل بأحبال الصوت قلوب المتعارفين، فما تألف منها اتفق، وما تنافر منها ابتعد.

ويقود حال الائتلاف إلى ما بعده، حيث الموعد الذى يأتى كالوعد أو كالتحفة التى تحمل علامات المطر، فإذا تحقق الوعد جاءت المرحلة السادسة باللقاء الذى تتجمع فيه كل البدايات، ويغدو وحده بداية جديدة لمرحلة طويلة أو قصيرة، لا بد أن يعقبها الفراق الذى يغدو سابغ المراحل ومحطتها النهائية على السواء. والفراق أنواع، منه فراق الأحبة الذين سرعان ما يكتشفون أن حبهم مبنى على غير أساس، ومنه فراق الموت الذى يقصم كل تواصل وينهى كل علاقة إنسانية فى آخر المطاف.

وكنّت أقف وطلابى على هذا التدرج فى الحديث عن الحب،  
وألقت انتباههم إلى مراحل السبع التى تشبه فى عددها عدد أيام  
الأسبوع، موضحاً دلالة الرقم سبعة فى المعتقدات والأساطير  
والموروثات الشعبية. ولم تكن دلالة العدد مهمة فى ذاتها، وإنما  
باقترانها بهذا التدرج الذى يشير لطرف خفى، أو على نحو  
ضمنى، إلى كثرة الجدران التى كانت تفصل بين عالمى الرجال  
والنساء، وإلى كثرة العقبات التى كانت تحول بين لقاء المرأة  
بالرجل، فقد كتب شوقي بيتيه فى زمن لم تكن المرأة قد دخلت  
المدارس العالية أو الجامعات التى لم تكن أنشئت بعد، ولم تكن  
المرأة عرفت الاختلاط بالرجال فى العمل أو فى المنتديات الثقافية  
أو السياسية أو الاجتماعية. وكانت المرأة حبيسة القصور، بعيدة  
عن العيون الفضولية التى ما كان يمكن لها أن تقتحم ثقب  
المشربيات التى كانت عيون المرأة تملأ فراغاتها المستديرة أو  
المربعة. ولذلك كان يمكن للمرأة أن ترى من وصاوص المشربيات  
الرجال المارّين بالقرب من المنزل، وتحملق كما تشاء، وهى آمنة  
من أن ينظر إليها أحد وكان هذا الوضع يشبه الوضع الذى  
تحدث عنه الشاعر القديم عمر بن أبى ربيعة عندما قال عن  
المعجيات به:

وكنْ إذا سمعنى أو أبصرننى سعين فرقعن الكوى بالمحاجر  
والمؤكد أن النساء الغزلات كن يسعين إلى رؤية من حرمن

من رؤيتهم، الرجال، حتى من وراء جدران التحريم، وكن يفتحن كوة في المشربيات، يتطلعن منها، أو يسفرن أحيانا كي يبحن جمال الوجه لناظره الموعود. ولذلك كانت النظرة هي البداية في بيتي أحمد شوقي، وكانت النظرة مستهلا للابتسامة في حالة القبول الذي قد يفضى إلى الكلام الهامس، أو الكلام بالإشارة، أو الكلام المكتوب بواسطة الخطابات. ويظل الحال على هذا المنوال إلى أن يأتى الوعد باللقاء الذى يتحقق بعد تدابير أمنية غاية في الحرص والسرية. وإذا وقع اللقاء كانت بداية الرحلة المأمولة التى إما أن تنتهى بالزواج، أو تنتهى بالفراق الذى يهبط كالمقصلة المعلقة بالعادات والأعراف الاجتماعية، الفراق الذى يظل معلقا كالقدر أو الموت الذى ينهى كل شيء فى الحياة.

كان الحب فى زمن شوقي مرتباً، متدرجاً، على درجات متباعدة، وعلى مراحل لا سبيل إلى الاستغناء عن واحدة منها، فكل شيء فى موقعه من تراتب العادات الاجتماعية الصارمة وتقاليدها. وظل الوضع على هذا الحال إلى أن تغير المجتمع العربى نتيجة ثوراته الاجتماعية التى لازمت ثوراته السياسية وترتبت عليها فى الوقت نفسه، فأكملت المرأة تعليمها الجامعى، وشاركت الرجل فى ميادين العمل المختلفة، وأصبحت تراه فى كل مكان حولها، وأصبح يراها فى كل مجال، ابتداء من مكتب العمل أو موضع المصنع وانتهاء بالمنتديات المتعددة، فلم يعد الحب فى

حاجة إلى المراحل العديدة التي تم اختزالها، وأصبح من الممكن للرجل أن يحصل على النظرة والبسمة والسلام والكلام في وقت واحد، كما أصبح من الممكن أن تقود النظرة المقرونة بالبسمة والسلام والكلام إلى الموعد واللقاء العاجل، بل أصبح من الممكن أن يتم اللقاء نفسه حتى من قبل البسمة.

وقد حدث ذلك في الزمن المعاصر، حيث انفتح الكثير من الأبواب المغلقة، وتهاوت منات الحواجز بين الرجال والنساء، وتسارع إيقاع الزمن نتيجة التقدم الصناعي للعصر، وما ترتب على التقدم الصناعي من تسارع إيقاع الزمن الذي لم يعد يعرف الخطى البطيئة أو المتباطئة، ولم يعد يسمح بالأغنية الطويلة التي تستغرق أكثر من ساعة، أو حتى الروايات التي تتعدد مجلداتها. وقد أطلق الكثيرون على هذا الزمن زمن السرعة، زمن اللهاث وراء الأشياء، زمن الاندفاع إلى كل شيء، وأيا كانت الصفات التي تطلق عليه فهو زمن له أشكاله الخاصة من الحب سريع الإيقاع الذي يختلف كل الاختلاف عن الحب في زمن أحمد شوقي الذي توفي سنة ١٩٣٢. وقد التقط ملامح الحب في زماننا متسارع الإيقاع الشاعر المصري صلاح عبد الصبور الذي توفي سنة ١٩٨١ فكتب قصيدته «الحب في هذا الزمان» ونشرها ضمن ديوانه «أحلام الفارس القديم». وتبدأ القصيدة التي تعارض بيتي شوقي بمقطع تمهيدى، سرعان ما تنتقل منه إلى مقصدها

الأساسى الذى تبين عنه بقولها:

‘الحب يا رفيقتى قد كانُ

فى أول الزمانُ

يخضع للترتيب والحُسابُ

«نظرة، فابتسامة فسلامُ

فكلامُ ، فموعدُ، فلقاء»

اليومَ .. يا عجائب الزمانُ

قد يلتقى فى الحبُّ عاشقانُ

من قبل أن يبتسما .

## الحب فى زمن الإنترنت

أعترف أنني أنظر فى عنوان هذه المقالة إلى عنوان رواية الكاتب الشهير جارثيا ماركيز «الحب فى زمن الكوليرا»، وهى رواية بديعة تصوغ علاقة حب نادرة انطوى فيها العاشق على حبه سنوات طالت وطالت إلى أن أصبحت عقودا متتابة، ولم يتخل عن حبه لحبيبته التى لم تفارقه صورتها، وظل ينتظرها رغم زواجها الذى دام طويلا، وكافاه القدر على انتظاره فمات زوجها بعد أن أصبح كهلا، وبعد أن أصبحت هى عجوزا غير شمطاء، فعين العاشق لا ترى إلا الجمال فى وجه الحبيبة التى لا تغير الأعوام جمال ملامحها التى تبقى كما هى فى عيني العاشق، ويلتقى العاشقان فى نهاية رواية جارثيا ماركيز، كهلان جميلان، يبحران فى سفينة، لا يفارقانها بسبب انتشار الكوليرا ويظلان فى سفينتهما التى تمضى جيئة وذهابا فى النهر الذى بدا خارجا على قواعد الزمن ومرور الأيام والأشهر.

وكنْتُ أشعر بالحنو على هذين العاشقين فى سفينتهما التى انعزلا فيها عن العالم، وأمضيا وقتهما فيها يستعيدان كل الذكريات البعيدة، ويأخذان من الزمن ما سبق أن سرقه منهما

---

\* جريدة «البيان» الإماراتية، ٢٠٠٢/٦/٣٠.

الزمن، فالحب فى زمن الكوايىرا الذى هو زمن الموت لايى أن يتحدى الموت، وأن ينتزع بعرامته الحياة حتى لمن تغرب عنه شمس الحياة. ولذلك كان لمفهوم الزمن فى الرواية أكثر من بعد وأكثر من دلالة. ولا تزال دلالة الامتداد الطويل هى الدلالة التى ترد دائما على خاطرى كلما تأملت تسارع الإيقاع فى زمن عصر ما بعد الصناعة الذى نعيش فيه، الزمن الذى قلبت ثورة الاتصالات فيه معانى المكان والزمان والمسافة رأسا على عقب، وحطمت الكثير من حواجز الزمان والمسافة التى كانت تفصل بين أبناء الكرة الأرضية.

ولذلك كنت سعيدا عندما قرأت قصيدة الشاعر نزار قبانى عن الحب فى زمن «الفاكس»، وقلت لنفسى بعد أن قرأت هذه القصيدة التى هى رسالة من رسائل «الفاكس» بين المحبين إنها مرحلة أخرى جديدة، أو تعبير جديد عن حساسية جديدة، حساسية تتمثل تسارع إيقاع العصر، وتصوغه رمزيا فى دائرة الحب، حيث لم يعد الحب يخضع للترتيب والحسبان كما فى عالم أحمد شوقى (نظرة، فابتسامة، فسلام، فكلام، فموعد فلقاء) ولم يعد الحب يخضع لسرعة الإيقاع الذى تختزله قصيدة صلاح عبد الصبور «الرب فى هذا الزمان» خصوصا بعد أن دخلنا إلى عصر «الفاكس» الذى غيّر معنى الرسائل الغرامية، وحل محل الحمام الزاجل أو خطابات التراسل السرية بين المحبين.



ولكن سرعان ما أصبح «فاكس» الغرام الذى تحدث عنه نزار قباني قديما، فقد جاءت أواخر القرن العشرين بالحب بواسطة الـ E-Mail أو البريد الإلكتروني عبر جهاز الكمبيوتر، وهناك فيلم جميل فى السينما الأمريكية عن قصة حب، ظلت تتنامى بواسطة مخاطبات البريد الإلكتروني على شاشة الكمبيوتر، قصة حب لم تعرف النظرة أو الابتسامة أو حتى الكلام أو اللقاء، وإنما عرفت الكتابة المقرورة على الشاشة الصغيرة لجهاز الكمبيوتر الذى صغر إلى أن أصبح من الممكن احتضانه فى السرير بدل خطابات المحبين التقليدية، ومثل كل قصص الحب التى تنتهى نهاية سعيدة، كى يعيش الحبيبان فى التبات والهناء ويخلفان صبيانا وبنات، يتفق حبيبا البريد الإلكتروني على اللقاء الجميل الذى هو نهاية سعى العاشقين.

هذا هو الحب فى زماننا، زمن الإنترنت الذى يختزل المسافات بين القارات، ولا يعير الزمن انتباها فى علاقته بالمسافة، خصوصا بعد أن أصبح من الممكن أن يجلس شاب فى غرفته بمدينة القاهرة أو دى أو نيويورك أو لندن أو باريس أو غيرها من بلدان العالم، ويدق على أزرار جهازه ما يفتح له أبواب الإنترنت، باحثا عن موقع للمحادثة (تشيت شات) أو موقع للحوار، ويلتقى بأمثاله أو مثيلاته على امتداد الدنيا العريضة الواسعة، ويقيم مع من يشاء حوارا يصل الصورة المكتوبة

بالصوت المسموع، ويبدأ الحب العصري في التولد بين فتاة في أسبانيا وفتى في لندن، وقد تكون واسطة اللقاء صديقة إنترنت تقيم في إحدى مدن الولايات المتحدة.

والحق أنني لا أحلم، ولا أتحدث عن خيال، بل أتحدث عن واقع، وعن أحداث حقيقية، أنا شخصيا باركت قصة حب، كان طرفها الأول فتاة مصرية تدرس للدكتوراة في المسرح الأسباني في مدينة مدريد، وكان من بين صديقاتها على الإنترنت صديقة أمريكية تقيم على بعد آلاف الأميال، قدمت الفتاة المصرية إلى صديق مصري عرفته بواسطة الإنترنت يقيم في لندن، وتم التعارف بواسطة الإنترنت، فتعرفت المصرية المقيمة في مدريد على المصري المقيم في لندن، ولم تكن هناك نظرة أو ابتسامة، وإنما كانت هناك حوارات عقلية جادة حول كل شيء، حوارات انتهت إلى تعمق المعرفة ومن تعمق المعرفة إلى بداية الشعور الوليد بالحب، فتأكدت رغبة اللقاء الذي وقع في مدينة القاهرة، متوجا بالاتفاق المتبادل على الزواج، خصوصا بعد أن اكتشف الطرفان - على شاشة الكمبيوتر بالسماعة الملحقة بالجهاز - أن الكثير الذي يربطهما يدفعهما إلى الاقتران. وتم الاقتران السعيد بعد أن وافق والد الفتاة ووالدة الفتاة، وأخذت الفتاة تستعد للانتقال إلى من أصبح زوجها في لندن، كي تعيش معه إلى أن يعودا إلى القاهرة بعد أن يفرغ من عمله في لندن. ولا تزال الفتاة إلى اليوم تغلق غرفتها بالساعات لتخلو إلى جهاز

الكومبيوتر، وتواصل حديثها مع حبيبها الذى أصبح زوجها على شاشة الجهاز الذى أسهم فى تغيير معانى الزمان والمكان والمسافة، بل أسهم فى تغيير كيفية الحب وأشكاله.

أين ذهب الترتيب والحسبان الذى كان فى عصر شوقي؟ حلت محله سرعة الإيقاع التى أنتجت «فاكس الغرام» قياسا على «تاكسى الغرام» الشهير الذى غنى له عبد العزيز محمود فى سنوات صبانا التى أصبحت بعيدة. وراكب «فاكس الغرام» جهاز «الموبايل» أو المحمول الذى صار واسطة جديدة بين المحبين، يتبادلون على شاشته الصغيرة الرسائل التى تحمل الأشواق أو المواعيد التى تحمل وعود اللقاء، أو يتبادلون فى سماعته الكلمات والأشواق التى تذكرنى بأغنية عبد الحليم حافظ التى تأخذ شكل رسالة حب حفظها أبناء جيلي قبل أن يأتى زمن الفاكس أو المحمول. لا أعرف هل من حسن أو من سوء حظنا أننا أحببنا على طريقة عبد الحليم حافظ، وتزوجنا على طريقته أيضا، فالهم أننا سعدنا بحبنا وزواجنا، حتى لو كنا لا نخفى دهشتنا من جيل هذا الزمان، ومن غراميات المحمول، أو «فاكس الغرام» الذى سرعان ما انقلب إلى «إنترنت الهوى» عابر القارات والأقطار والمحيطات، مقرب البعيد، نافى حواجز اللغات والجنسيات فى علاقات الحب العصرية التى لم نعرف مثلها فى زماننا، وعرفها أولادنا فى زمانهم الذى سبقونا إليه، وتفوقوا علينا فيه، زمن الإنترنت.

## الفهرس

\* مفتتح : ٥

\* القسم الأول : حوارات :

- ٢١ - حوار حول الرداءة.
- ٢٩ - عن القيمة والتوصيل.
- ٣٧ - نكت.
- ٤٧ - كلمات عن العقم.
- ٥٥ - بدوى وصاحبه ريتشاردنز.
- ٦٣ - الاسترابة فى النظرية.
- ٧٣ - الكلام الرطيط.
- ٨١ - التمرد على الأب.
- ٨٩ - معنى التمرد على الأب.
- ٩٧ - الحضور المتعد للأب.
- ١٠٥ - استبدال الأب.
- ١١٥ - كلمات ليست كالكلمات.
- ١٢٣ - شعر صراصير.
- ١٣٣ - القبح فى الشعر.

\* القسم الثانى : ملاحظات :

- ١٤٥ - البداية والقيمة.
- ١٥١ - حقيقة البداية.
- ١٥٩ - رياضة الكتابة.
- ١٦٥ - الكتابة الباسمة.

١٧٣ - لماذا نضحك؟

١٨١ - برجسون والضحك.

١٨٩ - الذاكرة والإبداع.

١٩٩ - حرف في اللغة الشاعرة.

٢٠٧ - ضعف اللغة.

٢١٥ - النفس

٢٢٣ - هدية محمد الريحى

٢٣١ - وعاء السفر.

٢٣٧ - موسوعة الفنون الإسلامية

٢٤٥ - أيها القارئ.

٢٥٣ - طه حسين والقارئ.

٢٦١ - حديث الأربعاء.

٢٧٣ - اعتراف بالفضل.

#### \* القسم الثالث : إضاءات :

٢٨٣ - شجاعة الاعتراف.

٢٩١ - شقة الحرية.

٢٩٩ - الرواية الأخلاقية.

٣٠٧ - نكبرى يوسف إدريس

٣١٥ - عيد ميلاد نجيب محفوظ.

٣٢١ - حفظ الشعر.

٣٢٩ - قراءة الشعر.

٣٣٥ - تغذية الشمس.

٣٤٣ - لوزكا

٣٥١ - مقبرة چان چينه

- ٢٥٩ ..... - الثناء على النساء
- ٢٦٧ ..... - الحب فى هذا الزمان
- ٢٧٢ ..... - الحب فى زمن الإنترنت

مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب

رقم الإيداع بدار الكتب ١٥٤١٨ / ٢٠٠٣

---

I.S.B.N 977 - 01 - 8842 - 5





وبعد أكثر من عشرة أعوام من عمر مكتبة الأسرة  
نستطيع أن نؤكد أن جيلاً كاملاً من شباب مصر نشأ  
على إصدارات هذه المكتبة التي قدمت خلال الأعوام  
الماضية ذخائر الإبداع والمعرفة المصرية والعربية  
والإنسانية النادرة وتقدم في عامها الحادي عشر  
المزيد من الموسوعات الهامة إلى جانب رواهد الإبداع  
والفكر زادا معرفياً للأسرة المصرية وعلامة فارقة في  
مسيرتها الحضارية .

سوزانه ميا -

Bibliotheca Alexandrina



0606722



التي

الهيئة المصرية

الثلث ٣٠٠ قرش